5/219 ■ Mai 2021 ■ Anul XIX
Cafeneaua literară



Sfântul Ioan Botezătorul

Gheorghe Grigurcu - 85

Am auzit, prima oară, de dl Gheorghe Grigurcu, încă din clasa a V-a, la Școala Generală Teiu. Diriginta mea, profesoară de română, Maria Ilie, ne-a văzut cum ne holbam, la prima lecție în cabinetul de română, pe pereți, la multele portrete cu Vladimir Streinu, puse acolo de celălalt profesor de română, Vasile Fălcescu. „Să știți că și astăzi avem mari critici literari, cel mai bun fiind Gheorghe Grigurcu, fostul meu coleg de facultate. Era tobă de carte, îi punea în dificultate pe profesori la seminarii. Mai făcuse o facultate, a fost coleg cu Nicolae Labiş. Scria, de atunci, mult, nu ne arăta, era un mare timid! Tocmai ne-am întâlnit la revederea de 10 ani și mi-a dat ultimele lui cărți, una de poezie, «Rigoarea văzduhului», și alta de critică literară, «Poeți români de azi». Ca și Vladimir Streinu, este și critic, și poet. Poate va fi invitat și el la simpozioanele despre Streinu, dar nu cred, e din altă grupare. Este o mare valoare, toți colegii ne mândrim cu el. Nu e în manuale, ca alții, nu o să-l învățăm la școală, a avut niște probleme când era la Școala de Literatură". Doamna dirigintă (preoteasă, corectă) a avut dreptate. Nu a fost invitat niciodată la Teiu. Ne-a vorbit o oră întreagă, de fapt, despre fostul coleg, dar, din păcate, fiind noi mici, nu am reținut mare lucru. Iată cum se făcea școală odinioară, chiar într-un biet sat...

Personal, l-am descoperit mai târziu. În liceu, când îmi făceam de capul meu comentariile literare, fără a ține cont de ce ni se preda la ore, simțind nevoia de mai mult. Mă bazam pe „Poeți români de azi" (nu mai zic de Streinu), dar i-am descoperit și „Critici români de azi", apoi „Existența poeziei". O perioadă nu l-am mai citit decât în presa literară în care a izbucnit ca un vulcan, după 1989, până la „Amurgul idolilor", când i-am înțeles sistemul și metoda de lucru. Nu este deloc un „călinescian", cum s-a spus. G. Călinescu se baza pe impresii și scria sub primul impuls, pătimaș. În schimb, Gh. Grigurcu este analitic, rece, sceptic, cuvântul său e ca un laser care pătrunde spre misterul operei de artă, iar exprimarea e sistematică, urmărind logica internă a unei creații.

Este conștient de importanța sa în critica literară românească din 1969 încoace, dar îi place să se alinte,

(continuare în p. 2)

Gheorghe Grigurcu - 85

(urmare din p. 1)

considerându-se mai degrabă poet. De altfel, a debutat cvasi-simultan ca poet şi critic („Un trandafir învaţă matematica”, versuri, 1968, şi „Miron Pompiliu şi Junimea”, 1969). Şi a mers în acest tandem toată viaţa. Anul şi cartea. Dacă nu de critică literară, atunci de poezie. Sau invers. În ultima perioadă, scrie şi aforisme.

Ceea ce impresionează cel mai mult este puterea sa de creaţie fenomenală. Colaborează la cele mai multe reviste literare din întreaga ţară (inclusiv la „Cafeneaua literară” şi „Argeş” din Piteşti), iar pe una o şi conduce („Acolada”). Într-o revistă îl găseşti/citeşti cu cronică literară la zi, de întâmpinare, în alta cu critică literară, în alta cu poezie, în fine, în alta cu aforisme. Impresionant, şi nu trebuie să ne ferim de cuvinte mari, dacă ele spun adevărul! Parcă ar fi la prima tinereţe şi nu ar fi împlinit 85 de ani! Şi mă mai gândesc la ceva. Oare câţi scriitori au intrat în Uniunea Scriitorilor din România punând la dosar cronicile sale?! Sute! Departe de a fi un generos sau de a face vreun compromis, Gheorghe Grigurcu a scris corect despre o carte, fapt rarisim în ziua de astăzi.

O ediţie de opere complete ne-ar da o idee despre rolul jucat în literatura română de Gheorghe Grigurcu vreme de atâtea decenii. Criticii şi istorii literari mizează pe critic, dar şi poezia a fost importantă, ca formă literalmente de supravieţuire creatoare. Iată ce declară la ceas aniversar: „O deosebire între producţia critică şi cea lirică: prima nu se face îndeobşte pentru sertar, nu poate întârzia prea mult de la întâlnirea cu publicul (mă refer îndeosebi la critica orientată spre literatura actuală, cea care m-a atras cu precădere). În anii adolescenţei şi tinereţii mele, apăsaţi de numeroase interdicţii şi răstălmăciri totalitare, derivate din funesta utopie a «realismului socialist», nu puteam practica o critică amânată. În schimb, scriam multe versuri. Pe atunci poezia a fost unica mea formă de echivalare prin scris cu mine însumi, un test la care mă supuneam aproape cotidian. Acum prevalează prestaţia critică”.

O mărturisire capitală, psihanalizabilă. Poezia e o formă de libertate. Setea de libertate din anii cei tineri s-a prelungit până acum, ca o traumă. Un critic literar nu e... liber, el scrie aplicat pe text, dar poetul poate da frâu imaginaţiei sale. Apropo de traume. Exmatriculările şi persecuţiile dintru începuturi l-au determinat să se refugieze în sine, să nu creeze „şcoală”, precum Nicolae Manolescu şi Eugen Simion. Aşa se explică de ce nu a aderat nici la apolitismul proclamat al lui Simion, nici la implicarea politică a lui Manolescu. Şi nici nu s-a implicat în luptele ideologice dintre aceştia, preferând să militeze pentru valorile morale.

În luna octombrie 2013, poetul şi criticul Gheorghe GRIGURCU a primit din partea revistei *Cafeneaua literară* „Premiul pentru critică literară”.

Una peste alta, aşteptăm operele complete. Până atunci, redacţia „Cafeneaua literară” îi urează mulţi ani rodnici, cu sănătate, şi îi mulţumeşte pentru generozitatea de a colabora în paginile sale, dând greutate, de ce să nu o spunem?, revistei! *La mulţi ani, Domnule Gheorghe Grigurcu!*

Jean DUMITRAŞCU



Liliana Rus, Virgil Diaconu, Gheorghe Grigurcu, Daniel Corbu - Premiile Cafenelei literare, 2013



Sub semnul luminii

Într-un amplu context liric în care predomină umbrele mergînd pînă la tenebre, neliniştile mergînd pînă la angoase, **Gabriel Chifu*** e un bard al luminii, al „stării de bine”. O fibră stenică, o încredere primară în sine îl fac să-şi aşeze versurile în acolada unui existenţial pozitiv, fără ezitare mărturisit: „Cum stau pe crengile portocalului din Tesalia/ fructele coapte, aurii,/ așa stau în inima mea bucuriile.// Cum stau globurile de sticlă în bradul de Crăciun./ Și, da, cum stau în paginile cărții versurile/ nepieritoare./ Și, da, da, cum stau pe bolta cerească stelele./ Și da, da, da, cum stau pe pereții bisericuței/ icoanele,/ așa stau în inima mea toate aceste emoții, miriade” (**Emoţiile).** Se află aici o bucurie de a trăi aproape sufocantă. Pînă şi momentele deviante au parte de o clementă întîmpinare decorativă: „Cum stau împărătește în adîncul mării, peștii multicolori și enigmatici,/ așa stau în inima mea neliniștea, îngrijorările” (*ibidem*).

Două planuri se disting în culegerea pe care o avem acum în vedere. Pe de-o parte unul autobiografic, în care Gabriel Chifu îşi înscrie secvenţele drumului parcurs, introspectiv revizitat, pe de alta, cel al expresiei temperamentale, în continuă actualitate.



Începutul ţine de o fericită inconştienţă premonitoare: „Credeam că sunt, ci nu eram. Soarele interior, invizibil, nu răsărise pentru mine. Mari întinderi din mintea mea stăteau îngropate într-un întuneric compact, umed şi contagios” (**Soarele interior. Peisaj utopic**). La apariţia „soarelui interior”, are loc revelaţia mioritică a limbajului: „Iar prin văile înrourate, aidoma unor misterioase turme de mioare, cuvintele strînse unele lîngă altele, alcătuind propoziţii, fraze pline de-nţeles, versete întregi ce aşteaptă doar buzele care să le rostească, doar mîna care să le transcrie” (*ibidem*). Urmează insaţiabila patimă a lecturii: „Ajunsesem un căpcăun care înghiţea totul cît ai clipi din ochi, fără saţiu. Citind, mă plimbam nestingherit prin paradis, eram acolo ca la mine acasă” (**Cărţi, Paradisul**). Cărţile îl ajută pe adolescent a lua cunoştinţă de şansele fiinţei lăuntrice, a şi-o confesa, a şi-o comensura în nelimitata-i expansiune: „Și am început cu neascunsă voluptate/ să plec din trup, să mă extind./ Să cuceresc noi și noi teritorii./ Am ajuns în mai multe locuri în același timp,/ am fost în mai multe chipuri în același timp./ O, da, în fine, acum eram în largul meu,/ îmi aflasem măsura” (**Expansiunea**). Despărţirea de un animal iubit reprezintă un contact cu stihia morţii: „Abia cînd a murit Rex, cîinele meu drag, am înțeles cum stă treaba: doar soarele și stelele de pe cer țin veșnic, oamenii și celelalte viețuitoare din preajma lor sunt trecători, închid ochii, adică se sting ca lampa rămasă fără gaz și sfîrșesc în pămînt. Am plîns răvășit de durere, cînd mi-am dat seama” (**A închide ochii**). Ceea ce semnalează procesul dificil, complex, imprevizibilă sursă pentru poezie, al vieţii care se mistuie treptat. Preţ dureros al eternităţii...

Devenind prin forţa lucrurilor un soi de detectiv al inumerabilelor schimbări din jur, şcolarul îşi dibuie destinul: „Însă am observat că lucrurile nu se petrec toate deodată. Am văzut și că floarea în pom se ofilește. Și iarba. Zăpada se topește și vîntul amuțește, chiar și lumina piere. Așa am înțeles, în felul meu, că nimic din ce-i pămîntesc nu rezistă, nu dăinuie, totul se ruinează, se sfărîmă, se destramă, se cheltuie și trece” (**Ce vrea să fie timpul**). Capitală apare experienţa magnetică a erosului, a euforicei captivităţi ce-o impune: „Am mai simțit și niște cătușe care m-au legat de ea. Nu se zăreau, dar erau acolo, din oțel strălucitor, de neînlăturat, și mă legau de ea. (...) M-am pomenit că îmi apare și-mi crește în minte un magnet ciudat care m-a făcut fără de minte: căci oricît de departe s-ar fi aflat ea, magnetul acela o căuta, o găsea, o extrăgea din mulțime și o aducea la mine” (**Poveste fără sfîrşit**). Iar trăirea mistică e tradusă în icoana unui Dumnezeu auctorial: „Mi-am citit inima din scoarță-n scoarță./ O știi pe dinafară./ Îi cunoști trecutul și viitorul/ așa cum nimeni n-ar putea să cunoască./ Fiindcă, de fapt, nu doar ai citit-o,/ ci chiar tu ai scris-o, ai alcătuit-o” (**Psalm).** E drept, seninul copleşitor girat de atari texte e pe alocuri întrerupt de consemnările contradictorii ale dubiului, decepţiei, suferinţei morale. Avem însă a face aici nu cu o cedare a fiinţei native, ci cu răsfrîngeri ale raporturilor sociale, precum şi cu o problematică a intelectualului care intră în sfera depoziţiei de sine: „Se face frig în miez de vară/ și beznă la amiază./ Îngheț așadar și mă întunec:/ ce lume plină de zăbrele,/ și de cortine-nșelătoare,/ și de poteci greșite./ Da, greșite-s drumurile toate, însă, fără greș,/ toate în același loc pe toți ne duc:/ un fel de azil strîmt, de piatră,/ unde doar să intri, niciodată să ieși” (**Locul cu intrare şi fără ieşire).** Ori un peisaj vizual-auditiv, cu diabolică rezonanţă, al Bucureştiului actual: „Străzile sunt pline-ochi de mașini. Logic, nici una nu reușește să înainteze. Ca să scape din capcană, au început să se suie pe acoperișuri, încearcă să-și croiască drum pe acolo. De furie, toți se năpustesc asupra tuturor cu îndreptățită disperare. Din difuzoare nevăzute, răsună un hohot de rîs strident, diabolic, care-mi sparge timpanele” (**Decembrie în oraşul B. O viziune**). În opoziţie, mediul etern luminiscent al Caracalului natal, implicit mustrător: „În același timp, din dimineața de vară toridă și ternă iese o altfel de dimineață: neîntinată, răspîndind o lumină intensă, care dă peste margini. Iar din străzile orășelului ies alte străzi: sunt patriarhale, sunt stăpînite de liniște și de mireasma unor tei seculari” (**Univers secund. O viziune**). Eul liric îşi revine lesne din episoadele conflictuale, regăsindu-se în liniile temperamentului ce-l disting. Postura speculativă apare doar ca un factor de contrast la cea emoţională, mecanism organic al dispoziţiei lirice. Întreaga fiinţă se retrage într-însa precum într-un preţios

adăpost: „E-n trupul meu eroarea, sunt slab, aproximativ,/ suferind, efemer, muritor, dar găzduiesc în mine o comoară/ fără pereche,/ emoţiile” (**Emoţiile**). Afectul dictează lumii, inclusiv celei meteorologice şi vegetale, acordîndu-i chipul şi asemănarea sa. Putem vorbi de un soi de miracol al stărilor afective: „Într-o zi am hotărît să ne despărţim şi chiar/ ne-am despărţit. (...) Au trecut ani de la ruptură. Şi observ contrariat/ că de-atunci, întruna, fără tine,/ se luminează de ziuă mai tîrziu/ şi se întunecă mai devreme./ Salcîmul înfloreşte mai greu şi numai pe jumătate, e fără miros” (**Aparat de radio care se aude tot mai încet**). Beatitudinea erotică dobîndeşte un ritm de tango: „Iar universul atunci, da, altă noimă are,/ alt cer, şi alte stele, şi alt soare./ Compus e doar din noi,/ din mine şi din tine, din noi doi,/ dar într-un fel anume:/ eu fără nume,/ eu rătăcind în tine/ şi moartea nu mai vine” (**Iar universul atunci, da, altă noimă are**).

Dar lumina, cultivată fiind, reprezintă laitmotivul acestei creaţii, cum o patrie sufletească: „Simţurile mele nu recunosc decît partea luminoasă a lumii, caută obsesiv, în orice, paradisul. (...) N-am să fiu capabil niciodată să descriu întregul: partea murdară, ferocitatea, abjecţia lipsesc din tablou” (**O descoperire amară**). Însăşi moartea e asimilată luminii: „Ceasul e-aproape: plin fi-voi de sfîrşitul meu precum soarele dimineţii de lumina lui” (**Stare**). Suferinţa luminii e deplînsă în termeni compasionali: „Astăzi, lumina care coboară peste noi are ace de gheaţă în ea. Precum vinul îndoit cu apă. A fost falsificată, ni s-a dat mai puţin decît se cuvenea şi e foarte slabă. E suferindă, zădărnicită” (**Tablou de februarie**). Flăcării divine i se aduce prinosul propriei Sale lumini: „Din ce este-n mine oare/ cît e al meu, pămîntesc,/ şi cît e primit în dar, de la tine?/ O scînteie din tine, focule mare,/ tu ai pregătită pentru fiecare:/ eu ştiu, o aştept, mi-o trimiţi şi te laud” (**Psalm**). Iar cu o răsucire confesivă, lumina devine morala fabulei existenţiale, una mitic senzuală, plasată în fericele mediu marin. Un acord cu intimitatea caloric luminoasă a universului: „Ajung pe o plajă egeeană,/ înot în apa limpede,/ mă odihnesc pe nisipul cald./ Alături, de nu ştiu unde răsărită,/ o zeitate/ cu trupul uriaş, planturos, transparent, fericit/ îmi spune/ că a oprit scurgerea timpului, ceasornicele rele/ şi mă asigură în şoaptă/ că lumea e tocmai bună de trăit” (**Vară imaginară, un tablou**). Jubilaţia imaginativă pare fără sfîrşit. Undele poeziei îmbătate de sine pleacă de pretutindeni şi ricoşează de pretutindeni, aidoma unui evantai larg deschis. Acest volum mi se pare cel mai reprezentativ al producţiei poetice a lui Gabriel Chifu.

Gheorghe GRIGURCU

* Gabriel Chifu: **O viaţă. Pagini dintr-o epopee efemeră**, Ed. Junimea, 2020, 118 p.

Răsfoind „Melancolii desculțe”...

Când, în 1983, în paginile revistei *Luceafărul*, Ion Gheorghe vestea ivirea unui nou poet, el ne anunţa că cel care îşi încerca puterile lirice, încredinţându-i manuscrisele, „vine de la ţară”, aflând în gena rurală, ca argument forte, putinţa de *a rămâne* în literatură. Pronosticul s-a adeverit: **Alexandru Drăghici** a confirmat şi a rămas. E drept, după volumul colectiv *Zboruri lirice* (1988, la *Scrisul Românesc*), abia *Păsări greşite* (1995, editura *Radical*) înseamnă un debut convingător. Între timp, s-a încercat în proză, a semnat şi „contribuţii criminologice” (coautor), având studii militare şi juridice, şi a revenit ritmic (2012, 2015, 2019) la versuri, *Patria din cer* (Editura *Didahia Severin*) fiind cea mai proaspătă apariţie, prefaţată de preotul Sever Negrescu. Prefaţatorul descoperea acolo o „poezie curată”, trasă „într-o carte de amintiri”, cu rol evocator / recuperator şi tămăduitor. În fond, poetul – vizitat de melancolie şi nostalgie – se pronunţă „din crângul vieţii”, urmărind „lumea cum se trece”, ispitit de întoarcerile *acasă*. Reconstituie, cu bogăţie metaforică, atmosfera satului tradiţional, vădind, nota Viorica Gligor într-o penetrantă cronică, *o sensibilitate metafizică*, chemând în sprijin „grădina cerului”, cea „pururi verde”.

Iată, în poema *Întors la vatră*, reluată şi inspirat modificată din placheta *Acasă* (Editura *Tipo Radical*, 2015, cu ilustraţii de Doru Vîlceanu), invocă străbunii ieşiţi la arat, sub „clopotele zorilor”. *Acasă* cheamă copilăria furişată în tindă: „Trece pe uliţă amintirea / unei linişti mioape / din lagărul ierbii / încercând să mă scape. / Iarna îmi fură din poartă / scrisoarea primăverii trecute, / din tindă copilăria / nu mai vrea să se mute”. Tot din volumul *Acasă* decupăm un *Răsărit la schit*, anunţând interesul poetului pentru filonul religios, irizându-i creaţia: „Smerenia / arde în candelă / întunericul blând. / Din putregaiul nopţii / curând / lăstăreşte lumina.”

Într-adevăr, sub această cupolă a Învierii creşte poezia din volumul recent *Patria din cer*, închipuind, pe axa copilăria – părinţii – biserica, un „triunghi izbăvitor” (cf. Sever Negrescu), ca „sacerdoţiu liric” şi depoziţie sinceră. Structurat triadic, volumul ne invită *În tinda serii*, apoi printre *Gulaguri vegetale*, pentru a poposi, cu „dor de rugăciune”, în secţiunea intitulată *Muguri de cruce*, culminând cu *Tatălui ceresc*, altădată cu un titlu mai potrivit (*Spre Tine*): „Mi-e dor cu Tine Doamne să petrec / vremelnicia cărnii să o trec”. Dacă o posibilă *Definiţie* cheamă din amintire „colţul copilăriei” şi chiar „vocile copilăriei” (vezi *Aproape de rouă*), *Fotografia unei dimineţi* ne aduce în „casa mamei”, lângă părinţi şi bunicii „cu bisericile-n mâini”.

Putem cita din multe locuri, peste tot Alexandru Gh. Drăghici (cum semnează volumul din urmă) risipeşte metafore, slujind poezia lustruită, evlavioasă, ostentativ-frumoasă, cum s-a observat. Alteori, e mai puţin inspirat, unele versuri forţează asocieri nefericite (precum, de pildă: „spitalizând lumina”, „zăpada în etate”, „loitra nopţii” etc.). Dar contemplând toamna „frumoasă ca o zi de post” (vezi *Melancolii desculţe*), el, locuind pe prispa amintirilor, cheamă copilul de altădată în „cămăşi de iarbă”: „De multe ori / din temniţa / trupului ăstuia bătrân / mă strigă / copilul care am fost / şi mă tot cheamă / să ieşim desculţi / la joacă-n lumină” (vezi *La joacă*). Cinstind părinţii-candele şi *Satul de sus*, acolo unde hodinesc cei duşi, înmugurind „poteci prin suflet”, Alexandru Gh. Drăghici ne dovedeşte că impulsul tradiţionalist, vizibil la start, placat cu har, n-a slăbit, şi că poezia sa, repetitivă, tămăduitoare, în aceste vremuri pandemice, este, într-adevăr, „de lângă Icoane”, oferindu-ne lumină şi speranţă, odată cu primăvara biruitoare. Cea care, intrând în sate, înfloreşte „crucile în cimitire” (vezi *De Paşti*), pornind clopotele „spre o vestire”, aşteptând, cu „linişte slavă”, marea Sărbătoare.

Adrian DINU RACHIERU

În numele poeziei



Elena Bălășanu* este o poetă tânără, premiată la câteva festivaluri naționale de poezie și aflată, încă, în faza de debut. Primul ei volum, „Singurătatea nu ne face mai buni", a fost deja primit cu interes de mulți *influenceri*/ formatori de gust și de opinie de la noi, ceea ce demonstrează că, până și în vremuri de criză culturală, economică, medicală ș.a.m.d., oricât ar părea de ciudat și greu de crezut, valoarea este recunoscută.

Primul ciclu al volumului, „dragă a", este constituit din 14 epistole despre transparența ființei, despre cotidianul care sufocă această transparență, despre lucrurile mărunte și banale care ne schimbă imperceptibil modul de a privi și de a simți. „Carnagiul" melcilor din prima scrisoare trimite la modul în care, într-o eră mecanizată/electronizată/virtualizată excesiv, cea care dispare ultima nu este speranța, ci empatia, capacitatea de a simți durerea celorlalți, fie ei din regnuri ori specii diferite: „În primăvară am văzut mulți melci striviți/ pe trotuarul de lângă biserică. Era un carnagiu,/ urme de roți, de picioare. A văzut și el melcii,/ știa ce durere trebuie să fi simțit. Nu am trecut/ pe lângă ei. I-am luat și i-am pus în iarbă,/ în siguranță. Un somn liniștit, fără alte urme./ Nu asta ne dorim cu toții?". Destinatarul asupra căruia se concentrează mesajul poetic este, cel mai probabil, un alter-ego, o proiecție imaginară, așa cum este și „el", partener/iubit ori simplu referent textual: „I-am spus și lui, pentru că nu se cunoaște/ așa cum îl știu eu. Uneori ne e mai greu/ să intrăm în noi, dar eu intru în el/ atât de repede și de adânc că nu simte" (pag. 7).

Poemele-scrisori ale Elenei Bălășanu se remarcă prin trecerea de la o secvență referențial-semantică la alta, fără insularizarea unor nuclee, astfel că integritatea corpului ideatic rămâne intactă, așa cum rămâne, de altfel, și tensiunea emoțională a fiecărui text poetic în parte. Dacă la nivel ideatic observăm preferința pentru temele mari ale poeziei dintotdeauna, uneori în serii antonimice – dragoste/ură (indiferență), viață/moarte, lumină/întuneric ș.a.m.d., la nivelul expresiei (valoarea emotivă și persuasiv-retorică a limbajului, centrată pe emițătorul, dar și pe receptorul mesajului), trebuie să constatăm lipsa mijloacelor tehnic/ formale de captare a atenției ori de direcționare intenționată a receptării: nu vom găsi în volum interjecții, stratul pur de emoție fiind vizibilizat mai degrabă prin folosirea semnelor de punctuație (cel mai des punctul, rareori semnul întrebării). Tehnica juxtapunerii și preferința pentru pauzele neașteptate (asemănătoare cezurii din lirica tradițională) denotă un alt tip de sensibilitate, foarte departe de „ah"-uri și „oh"-uri, de belșugul suspect de semne ale exclamării și de alte modalități, considerate astăzi superficiale, de mimare a emoției, nu de revelare a ei. Tensiunea existențială, afectivă și poetică este decelabilă în texte cu aparență de simplitate: „Când am crezut că l-am pierdut,/ soarele s-a închis în mine./ Seara îl priveam cum adoarme,/ îmi puneam capul pe pieptul lui/ și îmi imaginam că suntem în alt loc./ Dimineața mă trezeam devreme,/ deschideam gura și luam înghițituri/ mici de lumină în liniște./ Diminețile erau frumoase și triste/ ca un fluture orb/ ce ți se așază în palmă" (pag. 13). Recuzita sentimentală învechită este uneori ironizată: „bătaia din gene ca simbol al virtuții feminine" (pag. 15) încheie un text dramatic în substanța lui: „Cum nopțile sunt din ce în ce mai reci,/ frigul coase rănile cu iscusința unui chirurg./ A rămas doar imaginea mâinilor/ ce s-au atins pe furiș,/ jocul suprarealist, senzualitatea/ unei îmbrățișări, capul plecat, iar la final/ bătaia din gene ca simbol al virtuții feminine".

Poemele din acest volum de debut sunt bine scrise (autoarea, profesoară de limba și literatura română, are, pe deasupra, și talent) și, chiar integrate într-un tot unitar, „limpezite", fără aluviuni și reziduuri, nu sunt ușor de descifrat. Simplitatea este aparentă, și, în ciuda ancorării în banal, nota de ironie, plus gestualitatea cu adevărat poetică transformă textul în altceva, chiar și atunci când se intitulează, de exemplu, „poetă la cratiță". Ar fi greșit să considerăm că poemele sunt niște manifeste ale feminismului, că poeta își caută inspirația în vreun curent de emancipare și că scrie militant, în spiritul corectitudinii politice. Deopotrivă de greșit ar fi să considerăm și că bucătăria imaginară în care ne invită unele poeme este altceva decât un laborator de creație în care se petrec evenimente și revelații subsumate autocunoașterii: „toate lucrurile în care am crezut/ s-au scurs ușor printre degete/ sunt genul domestic/ părăsesc perimetrul cu greu/ acum ridic lingurița/ și mănânc prăjitura de ieri/ o aud pe Cecilia/ vrea să-i cânt ceva/ înainte de culcare/ și cum să nu plâng mă întreb/ ce naiba caut eu aici/ doar femeile adevărate au tăria/ să nu se gândească la nimic/ în timp ce își duc lingurița la gură/ în timp ce savurează/ amestecul dulce-acrișor" („nu mai înțeleg nimic din viața asta"). Pare ușor să scrii un astfel de text și să-l structurezi sub formă de versuri, considerându-l, desigur, poem. Pare ușor, deși nu este. Operațiuni de mare finețe, cum ar fi selecția și reorganizarea elementelor din universul personal, urmate de transformarea, pe nesimțite, a sensului denotativ într-unul conotativ, nu pot executa decât cei care înțeleg poezia nu ca pe o aglomerare de tropi, nu ca pe un tablou – emoționant, dar tablou, deci copie a unei realități prelucrate artistic, nu departe de fotografie –, ci ca pe un corp viu: „poezia înseamnă să renunți la tine/ mi-ai zis/ și am renunțat// m-am pedepsit pentru cele știute/ și neștiute/ părul căzut l-am îngropat sub casă/ bucăți de piele pulbere de unghii/ mi-am uns trupul/ - aloe vera călcată-n picioare - / am mers încrezătoare/ m-am urcat pe schelă/ și am rămas încrezătoare/ până la ultima cărămidă" („in the name of...").

O astfel de poetă, autentică fără nici un strop de îndoială, trebuie luată în serios chiar și când spune, de exemplu, „hai să împărțim cartofii aceștia", fiindcă ceea ce urmează după un astfel de îndemn banal depășește întotdeauna așteptările, devenind poezie pur și simplu: „hai să împărțim cartofii aceștia/ cum împărțeam aceeași respirație/ apoi hainele când dormeam la tine/ patul mic de cămin visele/ până am vrut eu să deschidem fereastra/ să sfâșiem liniștea" („când memoria nu te lasă să mănânci singur").

Valeria Manta TĂICUȚU

*Elena Bălășanu, „Singurătatea nu ne face mai buni", Editura Aius, Craiova, 2020

Generația socialismului: Generația ‘60



Istoria literară trebuie realizată fără ură și părtinire, cât mai corect față de trecut și față de cititorul de azi și de mâine, ținând cont exclusiv de valoarea estetică. Dacă nu este obiectivă, orice istorie literară este supusă controverselor de orice fel. Nu ascunzi gunoiul sub preș, îl analizezi și pe acesta. Când a scris „Istoriile” sale, E. Lovinescu s-a lăsat copleșit de bârfele din jurul său și de promovarea celor din cenaclul pe care îl păstorea, în numele „modernismului”. N. Iorga s-a prevalat de criterii extra-estetice, naționaliste, iar G. Călinescu, pătimaș din fire, și-a bătut joc de puterea sa de muncă ieșită din comun pentru a ține cont, vorbind de contemporani, de prieteniile sale, minimalizându-i pe cei cu care purtase polemici. Deși „critică”, nici „Istoria” lui N. Manolescu nu e ferită de aceste păcate, cu atâția prieteni de-o viață în jur sau în amintire. Iar o istorie incompletă nu e istorie, e crestomație și selecție subiectivă (nu poți ignora totalmente scriitori de talia unor Virgil Diaconu, Mircea Bârsilă, Aurel Sibiceanu, primele nume care îmi vin în minte când scriu). Obiectivitatea, în istoria literaturii, este esențială și, de regulă, ea se obține cam după un secol de la scrierea unei opere. Ce rămâne din tot secolul al XIX-lea valabil și azi? Câțiva scriitori – Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Creangă, Maiorescu, Macedonski. Odobescu, Ghica, Bolintineanu și alți câțiva sunt demni de a figura doar în dicționare. Și atât.

Secolul al XX-lea e prea apropiat, lucrurile sunt mai complicate. Listele canonice publicate de către revista „România literară” - cu autorul anului - nu au convins pe nimeni, nu vor rămâne decât ca un sondaj de opinie. În aceste condiții, e tare greu să scrii, cu adevărat critic, despre un autor din „tablele de legi” expuse de autoritățile momentului. Când autorul e intrat în legendă, cu atât mai mult te expui riscului de a fi pus la zid de artileria grea din rândul celor dau tonul astăzi în literele române. Dar să îndrăznim, zic!

Nichita Stănescu, de la „Sirena lui Roaită” la „Un pământ numit România”

După Ana Blandiana, încerc să arăt cum a fost lansat Nichita Stănescu. Nu a ținut nimeni cont de talentul său nativ, a contat că a fost pe linia Partidului Muncitoresc Român. Nu în zadar a fost selectat în volumul „Sub semnul revoluției. 30 de tineri poeți”, prefațat generos de Mihai Gafița. De ce nu Ștefan Augustin Doinaș? De ce un necunoscut precum Nichita Stănescu? Dar Partidul avea planurile sale, iar Gafița știa ce face. Venise timpul să fie scoși în față cei care cântau „primăvara omenirii – comunismul”, cei care puteau reprezenta „generația socialismului”. Mult mai târziu i s-a spus generația '60, atunci i se spunea așa. Dar să nu uităm, repet, cum s-au lansat, ca „generație a socialismului”. Cu avantajele de rigoare. Cărți de autor, acces în reviste, drepturi de autor, Fondul Literar permanent deschis, traduceri, intrări în manuale la vârste tinere.

În volumul invocat, Nichita Stănescu e prezentat astfel: „Născut la 31 martie 1933, în orașul Ploești. Absolvent al Universității *C.I. Parhon* din București, Facultatea de Filologie. Redactor la revista *Gazeta literară*. A publicat prima poezie în revista *Tribuna*, în anul 1957. Colaborări la: *Viața Românească*, *Gazeta literară*, *Steaua*, *Luceafărul*, *Tribuna*”.

O performanță, să termini facultatea și să fii angajat imediat la „Gazeta literară”, oficiosul literar al regimului, fără a avea ceva experiență literară sau redacțională dovedite! Dar să-i dăm cuvântul chiar lui Nichita, căzut în plasa propagandei comuniste, cu „Sirena lui Roaită” (și ștrandul din Pitești se numea astfel în acei ani!), pe atunci socotit erou al partidului, abia mai târziu descoperindu-se că Roaită fusese omul Siguranței și trăsese de sirenă ca să știe jandarmii când să intervină contra muncitorilor!

Sirena lui Roaită

Strigătul rotitor al sirenei
bate în podul pătat de păcură.

Strigătul rotitor al sirenei
taie persoanele-n două
și locomotivele parcă ar smulge gara din loc.

Strigătul rotitor al sirenei
acoperă foburgurile
și casele palide ale muncitorilor
tresar și încep să crească spre zenit.

Strigătul rotitor al sirenei
acoperă palatele stăpânilor
și palatele se turtesc și se subție
pe caldarâme,
ca monezile vechi puse de copii
sub roțile trenurilor.

Sfârșit de iarnă în treizeștrei

Frigul avea o labă ruptă, din față, și șchiopăta
și nu fusese dintotdeauna așa,
clănțăneau țâțânile porții
la gardul de fier.
Și veniră să-ncarce morții, la gardul de fier.

Totul fusese pregătit mai-nainte-n saloane,
cu patul puștii când i-au zvârlit în furgoane,

cu zimţii ghetei când i-au izbit,
să vadă
dacă mai suflă vreo gură-n zăpadă.

Aşa ne-au dus eroii.
Aşa ni i-au smuls din pleoape,
la marginea oraşului să ni-i îngroape,
în groapa comună să ni-i îngroape,
neştiind că trupurile lor erau prima ţărână,
răzbunătoarea ţărână
peste Capitalul căzut într-o rână.

Ne oprim aici, e suficient ca să ne facem o părere. Nichita mai publică în acest volum alte două poeme proletcultiste, „Dans pe tobe”, în care apare, pregnantă, „stafia fascistă brună”, şi „Când soarele viu...”, contra „cizmelor brune, cizmele haine”, de care am scăpat „când soarele viu fulgeră peste ţară/în a douăzeci şi treia zi de august!”. Da, 23 august (1944), fosta zi naţională! Conform ideologiei „generaţiei socialiste” al cărei partizan de încredere a fost. Şi nu doar la debut, ci şi mai târziu, după cum se va vedea.

Dacă regimul oferea favoruri cântăreţilor oficiali, să vedem şi cum s-a pronunţat critica literară. Printre primii, abia ieşit din închisoare, Vladimir Streinu, la curent cu „poezia patriotică” a lui Nichita, pornind de la volumul de debut „Sensul iubirii” (1960), a găsit cu cale de a considera excesiv criptică poezia acestuia. Nu putea spune mai mult („Pagini de critică literară”, vol. 2, p. 267). Criticul s-a mulţumit cu un vot de blam subtil. „Sensul iubirii” cuprinde poezii precum „Internaţionala”, „Ultima zi de ocupaţie”, „Unui fascist”, „Nu vă jucaţi cu pacea!” şi... inevitabila „Sirena lui Roaită”.

În sensul celor asupra cărora avertizase Streinu, scrie mai târziu şi Marin Mincu: „Nichita Stănescu a fost atent la schimbările de perspectivă în conceperea actului poetic şi, influenţat la început de suprarealism, a experimentat mai ales asupra semnificantului” („O panoramă critică a poeziei române din secolul al XX-lea”, 2007, p. 585).

Insist, e greu de scris despre mituri, legende. Nichita Stănescu aparţine mai mult legendei decât literaturii, într-atât viaţa sa (prea scurtă!) a fost trăită în chip poetic, mai ales în ultima parte a ei, până la doar 50 de ani. Cum să-l critici, când are atâţia fani, fani care nu l-au citit complet?! Dar istoricul literar lucrează cu textele în faţă, fără sentimentalisme.

Scriitorul Petre Anghel afirmă că Nichita „nu a cântat partidul, dar nici nu l-a contestat. Nu a riscat nimic” (în „O istorie politică a literaturii române”, p. 329). Şi are parţial dreptate: da, nu a contestat partidul, nu a vrut să rişte, însă de cântat a făcut-o, din păcate.

În „Istoria literaturii contemporane”, Alex Ştefănescu (care i-a dedicat, în 1986, o micro-monografie) nu suflă o vorbă despre trecutul proletcultist al lui Nichita, ba chiar caută să-l justifice: „În 1957, Nichita Stănescu debutează în revista clujeană *Tribuna* cu poezii dedicate (nu de el, ci de către redacţie) împlinirii a cincizeci de ani de la răscoalele ţărăneşti din 1907” (p. 377). Şi totuşi, Alex Ştefănescu găseşte cu cale să noteze, cinic, că „Nichita Stănescu nici nu era un mare om de cultură” (!) (p. 392), deşi tot ce scria (sau improviza oral) „i se publica imediat, fără obiecţii, chiar cu pietate, i se imprima pe bandă de magnetofon sau pe discuri, i se traducea în alte limbi”. O timidă (sau perfidă?) critică, să recunoaştem, la limita demistificării.

Nicolae Manolescu se raportează, cred, corect şi critic la poet, nu se lasă intimidat de aura lui Nichita. Nici nu-l consideră a fi cel mai original poet român de după 1945, introducând un sceptic „probabil”. „Decalaje valorice mai mari nu există, probabil, în opera niciunui alt mare poet român” (spune în „Istoria critică a literaturii române”, p. 1018), arătând că poetica sa, deşi pare interesantă, e, totuşi, confuză.



Om politic el însuşi, Manolescu are „organ” pentru imixtiunea politicului în actul artistic, arătând că „Imaginarul realist-socialist e la Nichita Stănescu difuz, neconturat” (p. 1019), fără a insista pe texte. Dar continuă, pe bună dreptate: „«Dreptul la timp» (1965) readuce motivele realist-socialiste (cutremurătorul *Februarie*), e drept, chircite într-un discurs tot mai evaziv şi pe alocuri absurd... Nimeni nu-i mai cerea lui Nichita Stănescu să scrie poezii ţinând de un fel de «nouveau realisme-socialiste», precum aceasta: «Oţelul e raţiunea Hunedoarei;/arterele lui de foc/bucle de foc ale literelor care scriu/cuvântul pace», amestecând în lava din furnalele standard ale anilor ‘50 obsesii din cele mai personale, ca şi un început de patriotică «Cântare a României» pe gustul anilor ce veneau” (p. 1020).

Incredibil, din 1957 şi până în 1969, Nichita Stănescu bate pasul pe loc pe linia proletcultismului, deşi colegi ai săi de generaţie reuşiseră să se desprindă pas cu pas de acest curent nefast. Astfel, mai arată, necruţător, Manolescu (nu o spunem noi, ne bazăm pe autorităţi în materie): „Şi totuşi «*Roşu vertical*» (1967), «Un pământ numit România» (1969) abundă în banalităţi de acest tip: «Despre patrie se pot spune/cuvinte cu colţul inimii noastre», sau: «De două mii de ani acest pământ/din trupurile noastre face parte»” (p. 1020).

Spaţiul nu ne permite să-i invocăm pe toţi (zeci şi zeci de critici şi istorici literari) care s-au pronunţat asupra lui Nichita Stănescu. Dar nu-l putem omite pe marele său prieten şi coleg de liceu la „I.L. Caragiale” Ploieşti, Eugen Simion, cel care, curios, nu i-a dedicat niciun volum, cum era poate de aşteptat. Şi zice Eugen Simion într-un interviu de anul trecut: „Nu o dată i-am spus că este frumos ca un zeu nordic. Blond, deştept, inspirat şi foc de inteligent. A avut succes ca poet, foarte mare succes, de aceea a creat şi foarte multe invidii. Dacă după dispariţia unui poet opera sa nu mai este citită, preţuită şi căutată de cititori, destinul lui capătă altă culoare. Nichita Stănescu şi-a învins posteritatea. A avut mulţi adversari invidioşi, aşa se întâmplă când cineva are mult talent, dar a reuşit să-i stăpânească şi după ce a dispărut (...) Astăzi nu mai este atât de scandalos să vorbim despre geniul lui poetic şi să-l punem pe Nichita Stănescu în tradiţia marii poezii româneşti din veacul al XX-lea, în familia lui Arghezi, a lui Ion Barbu, pe care îl iubea foarte mult, a lui Bacovia, pe care Nichita, împreună cu alţi colegi din generaţia '60, l-a descoperit drept un creator de şcoală”.

P.S. Probabil, Eugen Simion are dreptate să vorbească de geniul lui Nichita. Poate şi în „Sirena lui Roaită” sunt semne de geniu şi nu ne dăm noi seama. Dar ce facem cu celelalte zeci de poezii proletcultiste ale sale, din perioada 1957-1969, care i-au asigurat liniştea şi sprijinul regimului comunist? Un sprijin care, vai, în 1983, se reducea doar la Adrian Păunescu şi Cenaclul „Flacăra”!

Victoria MILESCU



Lipsă la cântar

În casa cea nouă a rămas
lipită de geamul ferestrei
poza mare, color,
din care zâmbeşte un bărbat fericit
stă la o masă în faţa unei halbe
de bere
în fundal valurile mării albastre
e tânăr încă
poartă ochelari de soare
şi pălărie albă
cei ce l-au jelit în curtea spaţioasă
au plecat în grabă spre cimitir
acolo unde a fost dus sicriul sigilat
a murit de Covid, li s-a spus,
nu puteţi să-l vedeţi, nu deschideţi.
rudele, prietenii stau la distanţă
cerniţi
se împart pungi cu tradiţionala
pomană
fratele lui se apropie nevăzut
de sicriu
Eşti tu? Eşti bine?
Da, se aude răspunsul şoptit, dar
mi-au scos inima, plămânii, ficaţii,
ce am să fac?
Atunci când lucram la magazin
inspectorii îmi găseau mereu lipsuri
în gestiune
acum şi Dumnezeu o să-mi reproşeze
că iar am lipsă la cântar.

Nimeni nu înţelege nimic

Dimineaţa soseşte doar ea ştie
de unde
ne trezeşte din somnul dulce
apoi se duce într-un loc secret, al ei
să n-o găsească întunericul
el vine cu stelele lui de foc
ce văd tot, văd cum vine un hoţ
de peste tot
fără frică de poliţia de frontieră
intră unde găseşte poarta deschisă
şi face prăpăd în cetatea
trupului de bărbat, de femeie,
de copil
cum să-l ţii la distanţă
c-o biată mască
nu de fier, ci de cârpă?
cum să păstrezi distanţa
faţă de vântul răvăşindu-ţi pletele
ca zdrenţele unui fost stindard
de luptă?
cum să păstrezi distanţa faţă
de pământul
pe care păşeşti grăbit
chiar fără motiv,
faţă de ceaşca din care bei cafeaua
neagră de supărare?
oare faţă de Lună am o distanţă
bună?
dar care din noi e virusul?

Noutatea

Ne-ai dat de lucru, ne-ai zăpăcit
nimic nu mai e cum era
ai norocul începătorului
ne-am spălat pe mâini până la os
de minciuni, de adevăr
ne-ai dat peste cap astrogramele
în carantină am descoperit
noua paradigmă
a incertitudinii, a precarităţii
ne-ai inspirat dileme
ne-ai omorât etica schimbului de idei
corect politic, social, medical etc.
ne-ai pus în genunchi, ne-ai pus
la colţ
cu zile şi nopţi
fără frică, ruşine
ne-ai minţit, ne-ai lovit de pereţi
ne-ai tras pământul de sub picioare
pe antena luminoasă tricoloră
din centrul oraşului nu mai scrie
vă rugăm, rămâneţi acasă, ci
vă rugăm, rămâneţi în viaţă!

M-am plictisit

M-am plictisit de moarte
în fiecare zi vine
stă în pragul uşii, mă priveşte
cu ochii ieşiţi din orbite
vede că tuşesc, strănut, am febră etc.
dar nu înaintează
păstrează distanţa
respectă ordonanţele militare
zâmbeşte într-un anume fel
doar n-am ajuns să o mituiesc!
e un delict mai grav decât apropierea
de fapt, e o moarte fricoasă
se teme să nu se îmbolnăvească
cine s-ar găsi să o îngrijească?
e o moarte obosită, extenuată
toată planeta trage de ea
abia respiră, transpiră, are frison
dar şi eu păstrez distanţa
doar n-am ajuns s-o tratez!
fac un pas înapoi
când ea face un pas înainte
dansăm boogie-woogie...

Stare

Aşa-i la bloc:
miros de ceapă prăjită, de peşte fript
voci groase de bărbaţi înjurând
fum de ţigară pe hol
copii ţipând pe scări
uşa liftului trântită
până când se înţepeneşte
cu cineva în cabină
suspendat între cer şi pământ
strigă: Vreau să mor!
dar nimeni nu aude
muzica e la maximum în boxe
afară se ciocnesc două maşini
poliţiştii sosiţi la faţa locului
scriu preocupaţi în carnet
păstrând distanţa socială
recomandată
faţă de trupul tinerei femei
zăcând pe asfalt, tresărind încă...

Food-delivery

Pe bicicletă, prin ploaie
curierul cu geanta galbenă în spinare
pedalează pe sens interzis
să ajungă mai repede
la cei care au comandat
mâncarea proaspătă, caldă
băiatul cu sacul cu mâncare în spate
este lovit de un camion
ploaia curge fără oprire, spală
sângele, resturile alimentelor
împrăştiate
azi mâncarea nu mai ajunge
la cei doi bătrâni carantinaţi
aşteptând nerăbdători să sune la uşă
băiatul de la Glovo...

Un sfârşit

E doar un sfârşit
ca multe altele
plecăm din sala de spectacol
vom reveni stagiunea următoare
un inconştient strigă bis
un şoarece mai vechi
decât teatrul vieţii
vine să inspecteze, roade, curăţă
victimele au fost de înţeles
s-au retras discret
cine ar fi crezut că sfârşitul
atât de timid la început, cu pas uşor
cu trup invizibil
va deveni necruţător
iar la apogeu
ne va risipi pe toţi cenuşă în vânt?

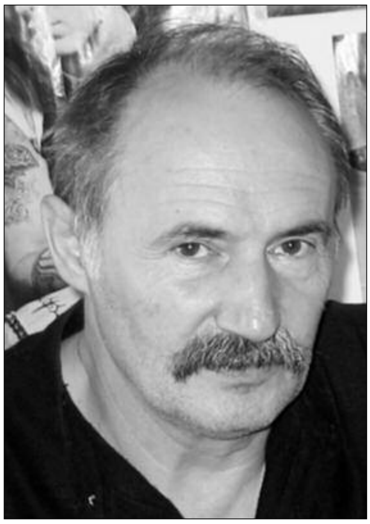
Ostatici

Blocul de vizavi
flutură un cearceaf alb
se predă
îi zărim pe ostatici
goi, dansează şi cântă
s-au dezbrăcat de toate speranţele
şi se bucură de viaţa de apoi.

Supliment îngrijit de Virgil DIACONU

ARTE POETICE

■ Nr. 87
■ Mai 2021
Cafeneaua literară



DOGMA EXISTENȚEI LUI DUMNEZEU. CELE PATRU IPOSTAZE EXISTENȚIALE ALE LUI DUMNEZEU *

Dogma existenței și a unicității lui Dumnezeu se prezintă sub mai multe și nuanțate formulări. Iată câteva dintre ele:

> „Eu sunt Domnul și nu este altul!” (*Isaia* 45, 18). **
>
> „Nu este alt Dumnezeu decât Mine, Eu sunt singurul Dumnezeu drept și mântuitor, alt Dumnezeu în afară de Mine nu este.” (*Isaia* 45, 21-22).
>
> „Credinciosul nu-l creează pe Dumnezeu, nici nu-l inventează. Dumnezeu există” (Petru Rezuș, *Teologia ortodoxă contemporană*, **1**, p. 205).
>
> „«*Eu sunt Cel ce sunt*». Apoi a zis: «Așa să spui fiilor lui Israel: *Cel ce este* m-a trimis la voi. Acesta este numele Meu pe veci; aceasta este pomenirea Mea din neam în neam!»” (*Ieșirea*, 3, 14-15).

Dogma existenței lui Dumnezeu pare să fie cea mai importantă dogmă a religiei/credinței creștine; și nu pentru că ea se regăsește în aproape toate cărțile Bibliei, ci pentru că de ea sau de spiritul ei sunt legate toate celelalte dogme. Fără Dumnezeu, nici religia iudaică, nici cea creștină nu ar fi posibile.

Și totuși, nici existența lui Dumnezeu, nici felul Său de a fi nu sunt probleme lămurite de Cartea Cărților, și de aceea întrebările cu privire la ele nu încetează să fie puse. Avem noi certitudinea existenței lui Dumnezeu? Și în ce fel? Este El singura divinitate, când fiecare civilizație își impune în spațiul ei cultural propriii zei? Și cum anume este ființa divinității? Ce reprezentări avem despre divinitate și ce putem spune noi, în mod esențial, despre ea?

Închinătorii unei Biserici sau alteia, ai unui cult religios, ai unei secte etc. l-au înțeles pe Dumnezeu în felul specific propovăduit de instituția lor religioasă, deci în mod sensibil diferit. Și tot așa, gânditorii liberi, neînregimentați vreunei confesiuni, au avut propriile idei liberale despre divinitate, fie că ei au nuanțat, dezvoltat sau contestat ideile și dogmele ecleziastice oficiale.

Uneori, divinitatea ne apare ca fiind cât se poate de abstractă, și implicit greu de înțeles – „Duhul lui Dumnezeu se purta deasupra apelor” (*Facerea* 1, 2); sau apariția Domnului sub „forma” unui glas, care îi vorbește lui Moise dintr-un rug aprins, care arde și nu se mistuiește.

Alteori, divinitatea cunoaște concretizări sau materializări aproape iritabile – vezi, în acest sens, cel puțin vițelul de aur, care îl simbolizează pe Elohim,

prima divinitate a evreilor, turnat în lipsa din tabără a lui Moise. „Căci omul obișnuit, legat de conștiința sa empirică precum de un lanț, nu vrea să cunoască, ci să venereze”, afirmă Paul Deussen în cartea sa, *Filosofia upanișadelor* (**2**, p. 76), imaginându-și că divinitatea chiar poate să fie cunoscută de om. Dar venerarea fără cunoaștere pierde adevărul a ceea ce este venerat – Dumnezeu –, adică pierde *felul de a fi* al lui Dumnezeu, conceptul, înțelesul sau „definiția” sa. În acest fel, noi nu știm ce venerăm, deci venerăm himere.

Într-un loc, Biblia ne spune că „[...] am văzut pe Domnul stând pe un scaun înalt și măreț și poalele hainelor Lui umpleau templul” (*Isaia* 6, 1, în 2), din alt loc aflăm că Domnul „șade pe heruvimi” (1 *Regi* 1, 3; 4, 4), iar în *Psalmi* citim că „Te îmbraci cu lumină ca și cu o haină” (*Psalmi* 103, 1-2)... Prin comportamentul Său, Dumnezeu pare să se asemene cu un om, dar firește că El trebuie să fie mai mult decât un om.

În același timp, observăm că în Biblie nu se spune nimic despre modul efectiv în care Dumnezeu există și a luat ființă... De pildă, cum a intrat Dumnezeu în existență, cum a luat El ființă?

Prima propoziție a cărții *Facerea* – „La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul” – pune accentul pe ceea ce *a făcut* Dumnezeu (cerul și pământul), iar nu pe ceea ce *este* Dumnezeu, nu pe ființa și existența sa, socotindu-le pe acestea subînțelese. Și totuși, într-un verset din cartea *Ieșirea* se dă atenție *ființei* lui Dumnezeu:

> „«*Eu sunt Cel ce sunt*». Apoi a zis: «Așa să spui fiilor lui Israel: *Cel ce este* m-a trimis la voi. Acesta este numele Meu pe veci; aceasta este pomenirea Mea din neam în neam!»” (*Ieșirea*, 3, 14-15).

Dumnezeu este, așadar, cel care în mod deplin și fără putință de îndoială *este*, *există*. Și trebuie spus că „*Cel ce este*” îl indică pe Iahve și chiar înseamnă Iahve. Dar în afara acestor declarații, ce dovezi avem noi despre existența lui Dumnezeu? Și *cum anume* poate fi El? Într-un alt verset din cartea *Ieșirea*, Domnul declară următoarele:

> „Fața Mea însă *nu vei putea să o vezi*, că nu poate vedea omul fața Mea și să trăiască” (*Ieșirea*, 33, 20).

Acest argument oferit de către Dumnezeu omului care vrea să îl cunoască este o foarte iscusită apărate a *misterului* (*tainei*) ființei divine, pentru că cine dintre noi ar vrea să își piardă viața în schimbul cunoașterii lui Dumnezeu? Așadar, dacă vrei să rămâi în viață, atunci trebuie să accepți faptul că Dumnezeu *nu poate fi cunoscut*. Dumnezeu este astfel *ceea ce este necunoscut*, deci *necunoscutul*, este *incognoscibilul*. El este ceea ce este nepătruns, ceea ce rămâne misterios.

Nici mărturisirea lui Iacov, care ne asigură că „Am văzut pe Dumnezeu în față și mântuit a fost sufletul meu” (*Facerea* 32, 30), nu ne ajută prea mult să-l cunoaștem pe Dumnezeu, pentru că Iacov nu ne spune, de fapt, cum este Dumnezeu, deși el l-a „văzut (...) în față”.

Nici Moise, care și el a stat *față în față cu Dumnezeu*, atunci când în lăcașul Său din munte i-a dus acestuia cele două table de piatră, pentru a scrie pe ele Cele Zece Porunci, nu ne-a spus totuși cum „arată” Domnul, deci cum anume este ființa Lui! Iar dacă Moise l-a văzut într-adevăr pe Domnul, fie că el nu a vrut să împărtășească nimănui ceea ce a văzut, fie că nu a înțeles nimic din ființa Domnului.

„Pe Cel Atotputernic nu putem să-L ajungem cu priceperea noastră”, se spune în *Cartea lui Iov* (37, 22-23). La fel de descurajant este și mesajul lui Iisus, fiul lui Dumnezeu:

> „Toate Mi-au fost încredinţate de către Tatăl Meu şi nimeni nu cunoaşte pe Fiul, decât numai Tatăl, nici pe Tatăl nu-L cunoaşte nimeni, decât numai Fiul şi cel căruia va voi Fiul să-i descopere.” (*Matei* 11, 27-29).

Așadar, Dumnezeu nu poate fi cunoscut decât de către fiul Său Iisus, însă acesta nu a descoperit nimănui cum este, de fapt, ființa lui Dumnezeu. Iisus ne spune totuși ceva semnificativ, pentru că el afirmă că

> „Tatăl vostru Cel ceresc *desăvârșit* este” (*Matei* 5, 48, s.m.).

Așadar, Dumnezeu este desăvârșit. Dar în ce constă desăvârșirea sa?

Cele patru ipostaze existențiale în care îl putem închipui pe Dumnezeu

În ce fel există Dumnezeu? Ce posibilități avem noi *să îl cunoaștem* pe Domnul și să afirmăm ceva clar, noncontradictoriu și definitiv despre ființa lui? Despre existența lui Dumnezeu nu avem decât mărturiile altora și nicio experiență proprie. Oricât ne-am dorit o întâlnire cu Domnul, pentru a-l cunoaște față către față, de mii de ani, această întâlnire nu s-a produs decât în poveste...

Firește, în teologiile dogmatice există o întreagă argumentație a existenței lui Dumnezeu. Dar tot de aici înțelegem că existența lui Dumnezeu este o dogmă și că toate dogmele sunt supranaturale, de necuprins cu mintea, iraționale, iar asta înseamnă că însăși dogma existenței lui Dumnezeu nu poate fi cunoscută de către om. Dar dacă despre existența Domnului nu avem mărturii concrete și dacă acesta nu poate fi cunoscut față către față, El poate fi totuși închipuit de imaginația noastră. În studiul *Răspuns la Iov*, din volumul *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, psihologul C.G. Jung afirmă că

> „Nu putem în fapt să ne reprezentăm realitatea lui Dumnezeu decât folosind imagini, născute cel mai adesea spontan, sau consacrate prin tradiție” (**3**, p. 205).

Imaginile prin care „ne reprezentăm realitatea lui Dumnezeu” și care sunt „născute cel mai adesea spontan” sunt, aşadar, născute de către *imaginația* noastră, iar cele „consacrate prin tradiție” trebuie să aibă și ele aceeaşi sursă – imaginația umană –, ne face să înțelegem Jung, pentru că în problemele religioase

> „Rațiunea noastră are o singură certitudine: și anume că manevrează imagini, reprezentări, care depind de fantezia umană și de condiționarea ei temporală și spațială, și care s-au transformat, prin urmare, în multiple feluri, în cursul istoriei lor milenare.” (ibid., p. 203).

Aşadar, noi, cei de ieri sau de azi, nu putem să „îl cunoaștem” pe Dumnezeu decât prin *imaginație*, prin faptul că *ni-l imaginăm*, că *ni-l închipuim* într-un fel sau altul... De aceea, aflați în căutarea lui Dumnezeu, va trebui să vedem ce ne spune imaginația.

Imaginația se manifestă de regulă în două mari moduri – fie întru ființa realului, a naturii, deci a ceea ce în mod natural există, aşa cum există, producând *ființe-imagini asemănătoare* celor naturale deja existente, fie în afara ființei realului, a naturii, producând de astă dată *o lume imaginară*, *ficțională* sau *ireală*, deci altfel decât natura, decât realitatea. O a treia și a patra posibilitate de a-l imagina pe Dumnezeu constau în conceperea Lui ca o *ființă mixtă*, compozită, *real-imaginară* sau *real-ficțională*, fie că mixajul se produce între Dumnezeu și o ființă umană, fie între Dumnezeu și tot ceea ce există. Să urmărim mai jos cele patru lucrări ale imaginației.

(1). Dumnezeu umanizat

Într-o primă instanță, imaginația îl concepe pe Dumnezeu întru ființa naturii, a realității. În acest caz, Dumnezeu este închipuit *asemenea* tipologiei uneia dintre ființele naturii, deci asemenea uneia dintre speciile ființei naturale.

Specia întru care a fost închipuit Domnul de către om în cursul istoriei sale este specia umană, cea mai evoluată specie a naturii, iar produsul pe care l-a obținut imaginația este un Dumnezeu *asemănător omului*. Această ipostază a Domnului care se aseamănă omului se află, între altele, în cartea *Facerea*, unde se afirmă că Domnul, mai precis Elohim, l-a făcut pe om „după chipul și asemănarea Sa”:

> „Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut; a făcut bărbat și femeie.” (*Facerea* 1, 27).

Această declarație pare să fie cea mai bogată informație despre Dumnezeu existentă în Vechiul Testament.

Dar dacă Dumnezeu l-a făcut pe om „după chipul și asemănarea Sa”, înseamnă că *însuși Dumnezeu este asemenea omului*, deci că Domnul are chip uman și însușiri umane: El este un *Dumnezeu umanizat*. Dumnezeu este asemenea unei persoane umane, este asemenea omului, în sensul că El are calități specific umane, aşadar calități anatomice, funcționale, mental-psihologice umane.

Aşadar, interpretând literal versetul de mai sus din *Facerea*, înțelegem că Dumnezeu este o ființă asemănătoare omului. Şi din multe alte pasaje ale Bibliei putem deduce că Dumnezeu apare ca o ființă asemănătoare omului. Iată spre exemplu cât de omenește se poartă Dumnezeu față de Moise pe „muntele lui Dumnezeu”, în Țara Madian:

> „Zis-a Domnul către Moise: «Eu voi trece pe dinaintea ta toată slava Mea, voi rosti numele lui Iahve înaintea ta...»”. (*Ieşirea* 34, 19).
>
> „Și Domnul trecând pe dinaintea lui a zis: «Iahve, Iahve, Dumnezeule iubitor de oameni, milostiv, îndelung răbdător, plin de îndurare și de dreptate...»” (*Ieşirea* 35, 6).

În acest fragment, Domnul își etalează calitățile *umane*, pentru că el afirmă că este „iubitor de oameni, milostiv, îndelung răbdător, plin de îndurare și de dreptate”

În cartea *Facerea* chiar găsim o serie din marile *fapte bune* ale lui Dumnezeu, cum ar fi crearea lumii și a luminătorilor cerești, crearea omului, iar în *Pentateuh* (primele cinci cărți ale Bibliei, în care se include și *Facerea*) se vorbește despre ajutorul dat de către Iahve poporului evreu, în pustiu, după plecarea din Egipt, pentru aflarea unui tărâm în care acesta să se stabilească; și tot de aici aflăm despre buna cârmuire a acestui popor, de-a lungul întregii istorii, de către Dumnezeu.

Dar tot din *Pentateuh* aflăm și despre *faptele sângeroase* ale lui Dumnezeu, pentru că El a omorât aproape toată suflarea pământului prin potop, pentru că a nimicit toți locuitorii depravatelor cetăți Sodoma și Gomora, pentru că a poruncit trecerea prin sabie a celor care au turnat vițelul de aur, care era simbolul divinității concurente El (Elohim), poruncă în urma căreia au pierit 3.000 de adoratori ai lui El, prima divinitate israelită...

Din toate aceste exemple înțelegem, aşadar, că Dumnezeu se poartă cu poporul evreu ca un conducător suprem, care are față de poporul său sentimente bune și rele, deci este fie iubitor de oameni și drept, fie răzbunător și violent; în acest fel Dumnezeu este o persoană care are voință, sentimente și rațiune, deci El se poartă *ca un om*, este asemănător omului: *Dumnezeu este umanizat*. Oricum, în mai multe pasaje din Biblie, Domnul are comportamente și trăsături umane.

De altfel, acest Dumnezeu, cu puternice trăsături fizice și psihice umane, poate fi găsit și în alte religii decât în cea iudaică și cea creștină, de exemplu la sumerieni, musulmani și la greci; zeii sumerieni și zeii grecilor antici sunt, de pildă, atât de pregnant umani!

(2). Dumnezeu ca entitate supranaturală

Dar Dumnezeu, ca să poată fi numit Dumnezeu, nu poate să rămână la ipostaza de Dumnezeu umanizat. Ca să își conserve ființa divină, Dumnezeu ar trebui să manifeste numai atribute divine, deci El ar trebui să excludă umanitatea Sa, adică toate calitățile umane pe care omul i le-a atribuit atât de ușor. Un Dumnezeu umanizat este, așadar, imposibil. Acesta este motivul pentru care Dumnezeu a fost imaginat într-o altă ipostază decât aceea umană.

În această a doua ipostază a Sa, Dumnezeu este închipuit de către om în afara realității/naturii, deci în afara modului de a fi al ființelor realității, mai precis în afara felului de a fi al omului. În această postură, Dumnezeu poartă numele de *ființă supranaturală*. „Prezența lui Dumnezeu se face simțită pretutindeni în religie, ca o ființă supranaturală", afirmă Petru Rezuș în volumul său *Teologia ortodoxă contemporană* (**1**, p. 207).

Dar ce înseamnă „ființă supranaturală", în cazul lui Dumnezeu? Ca ființă supranaturală, Dumnezeu este definit de o serie de atribute divine supranaturale, precum eternitate, omniprezență, atotputernicie, unicitate, omnisciență și creativitate absolută. Există firește și alte liste de atribute, nu departe de aceasta.

Prin atributele sale divine, Dumnezeu se diferențiază de toate ființele naturale, pentru că acestea au alte legi de formare, funcționare și conservare a propriilor ființe. Așadar, conform atributelor sale specifice, divine, Dumnezeu este o ființă eternă, omniprezentă, atotputernică, unică, omniscientă și creatoare la modul absolut. Dar poate omul să își închipuie că există o *ființă vie*, deci substanțială și funcțională, care să fie în același timp eternă, omniprezentă, atotputernică, unică, omniscientă și creatoare la modul absolut? Adică *viul*, ființa vie poate să fie compatibilă cu atributele divine supranaturale? Poate această ființă vie supranaturală să existe în realitate, de vreme ce ea este supra-naturală? Punându-și întrebări asupra existenței lui Dumnezeu, C.G. Jung afirmă că

> „Dumnezeu este un fapt manifest psihic, și nu fizic, adică nu poate fi constatat decât psihic, și nu fizic." Altfel spus, „toate afirmațiile religioase sunt imposibilități fizice. Dacă n-ar fi așa, ele ar trebui (...) să fie tratate în cadrul științelor naturii" (*Răspuns la Iov*, în **3**, p. 302).

Dar dacă „Dumnezeu este un fapt manifest psihic, și nu fizic, adică nu poate fi constatat decât psihic, și nu fizic", înseamnă că Dumnezeu *are existență doar în mintea noastră*, nu și în planul realității fizice. Dumnezeu nu există la modul fizic, ca persoană pe care ai putea să o vezi, atingi și cercetezi. Noi nu putem, spune Jung, decât să *ni-l imaginăm* pe Dumnezeu:

> „Putem să *ni-l imaginăm* pe Dumnezeu la fel de bine, fie ca pe o forță activă plină de viață, revărsându-se de-a pururi, care se metamorfozează într-o infinitate de forme, fie ca pe o ființă etern imobilă și imuabilă. Rațiunea noastră are o singură certitudine: și anume că manevrează imagini, reprezentări, care depind de fantezia umană și de condiționarea ei temporală și spațială, și care s-au transformat, prin urmare, în multiple feluri, în cursul istoriei lor milenare. Aceste imagini se bazează fără îndoială pe ceva care transcende conștiința, ceva care face ca aceste manifestări să nu varieze pur și simplu haotic și nelimitat, ci să lase să se vadă că ele se raportează la un număr restrâns de principii, respectiv la arhetipuri. Arhetipurile, ca și psihicul însuși, sau ca și materia, sunt incognoscibile în sine, prin urmare putem doar să schițăm modele ale lor, despre care știm că sunt insuficiente; lucru pe care mărturiile religioase îl reconfirmă de fiecare dată." (**3**, p. 203, s.m.)

Așadar, conform lui Jung, Dumnezeu nu este o idee provenită din cunoaștere, ci una provenită din imaginația noastră – pe Dumnezeu nu putem decât „să *ni-l imaginăm*", El este o închipuire, o ficțiune, o reprezentare psihică fără corespondent în realitate. Dumnezeu este o închipuire (ficțiune), iar asta înseamnă că atât „ființa" lui Dumnezeu, cât și atributele divine – eternitatea, atotputernicia, omniprezența, unicitatea, omnisciența, creativitatea absolută – sunt atribute închipuite de om, sunt ficționale.

Din toate acestea înțelegem că nici cea de a doua ipoteză a imaginației, și anume Dumnezeu *ca entitate supranaturală care poate exista în realitate ca o ființă vie*, nu este posibilă: în această postură, Dumnezeu nu există decât în mintea noastră – noi *ne închipuim* că Dumnezeu este o ființă supranaturală reală (fizică) vie.

Dar cu toate că Dumnezeu există numai la nivel mental, imaginar, psihic, cu toate că are existență numai în mintea omului, nu și în realitatea fizică, omul crede în Dumnezeu ca într-o ființă supranaturală reală (fizică) vie...

Cum poate masa de credincioși să creadă într-un Dumnezeu real, când ea nu are nicio certitudine despre existența reală a lui Dumnezeu și când ea nu poate decât să și-l închipuie că este real? Va răspunde acest Dumnezeu închipuit de om solicitărilor și rugăciunilor sale?

(3). Dumnezeul-om, o ființă compozită

Cea de a treia postură în care imaginația îl concepe pe Dumnezeu este aceea a unei *ființe compozite*, care mixează ființa supranaturală a lui Dumnezeu cu ființa Dumnezeului umanizat sau, mai bine spus, cu ființa umană.

Din evanghelii aflăm că Dumnezeu (Iahve) și-a dorit să aibă un *fiu* cu o muritoare, Maria, logodnica lui

Iosif, și că această decizie a fost un act liber. Ba Dumnezeu chiar l-a anunțat dinainte pe Iosif, printr-un înger, că Fecioara Maria va avea un fiu de la El, pe care îl va chema Iisus…

Dorința Domnului Iahve de a avea un fiu din rândul oamenilor este cu totul stranie și probabil inexplicabilă în religia iudaică de la începutul secolului I e.n., pentru că Dumnezeu *nu se amesteca cu oamenii*, era abstras, lumea divină cu îngerii și arhanghelii ei fiind despărțită de lumea umană. Domnul era în cer, omul era pe pământ, iar comunicarea dintre om și Dumnezeu nu avea loc decât rar și nicidecum cu credincioșii de toată mâna, ci numai cu cei mai importanți slujitori ai cultului sau cu profeții, dacă vom citi și crede ce spun cărțile biblice. Pe de altă parte, toți psalmii-rugăciune din Vechiul Testament arată că omul se roagă lui Dumnezeu (Iahve) tocmai pentru că Dumnezeu nu este prezent și omul nu îi poate vorbi în mod direct.

În aceste condiții de ruptură dintre lumea divină și cea umană, cum a ajuns totuși Domnul să se apropie de om atât de mult încât să își dorească un fiu de la Maria, deci un fiu din rândul oamenilor?

La această întrebare nu este ușor de răspuns, însă dacă Domnul a vrut totuși un fiu, după ce el însuși l-a alungat din rai și l-a blestemat pe omul făcut de El din *lut*, Adam, înseamnă că Domnul și-a *schimbat* atât ideea Sa despre om, cât și ideea despre relația Sa cu omul, pentru că Domnul decide acum să se împace cu omul izgonit și chiar să îl îndumnezeiască: drept dovadă, Iisus se naște ca om-Dumnezeu, spun cărțile biblice.

În ceea ce îl privește pe Iisus, acesta este cât se poate de conștient că este Fiul îndumnezeit al lui Dumnezeu și că în această calitate a sa el este, firește, *asemenea* Tatălui său divin; tocmai de aceea Iisus se proclamă sigur pe sine Dumnezeu:

„… Eu și Tatăl Meu una suntem” (*Ioan* 10, 30);

„Cel ce M-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl” (*Ioan* 14, 9).

Omul Iisus afirmă, așadar, că el este Dumnezeu. Nu că este Dumnezeu în locul lui Dumnezeu-Tatăl, ci Dumnezeu în om sau un om îndumnezeit.

„Eu și Tatăl Meu una suntem”, spune Iisus, deci între el și Dumnezeu-Tatăl nu este nicio deosebire. Așa cum este Dumnezeu, tot așa este și Iisus, deci atributele lui Dumnezeu sunt *și* atributele lui Iisus-Dumnezeu, pentru că ființa lui Dumnezeu din Iisus nu se poate despărți de atributele Sale. Dumnezeu nu poate fi într-o parte, iar atributele sale în altă parte. Mai mult decât Adam, Iisus este *asemănător* lui Dumnezeu prin dumnezeirea primită.

Dar poate avea Iisus-Dumnezeu cele șase atribute divine ale lui Dumnezeu? Faptul că Iisus-Dumnezeu a fost batjocorit în ultimele zile ale vieții sale pământești, că a fost răstignit pe cruce și în final omorât chiar prin această răstignire ne arată că el era lipsit atât de atributul atotputerniciei divine, care nu ar fi permis să fie răstignit, cât și de atributul veșniciei/nemuririi, care nu ar fi îngăduit ca Iisus-Dumnezeu să moară, fie pe cruce, fie într-un alt mod. Dumnezeu-Tatăl, care are aceleași atribute, nu poate fi răstignit și omorât.

Pe de altă parte, dacă Iisus ar fi fost Dumnezeu, nu ar fi avut niciun sens ca el să strige, deznădăjduit, pe cruce: „Eli, Eli, lama sabahtani?” Adică: „Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?” (*Matei* 27, 46). Se pare că în marile clipe de suferință ale lui Iisus, Dumnezeu-Tatăl nu era în el, ci undeva în afara sa și cu totul desprins de suferințele Fiului Său răstignit, de vreme ce Dumnezeu nu i-a răspuns și *l-a lăsat să moară pe cruce*, deși Iisus era Fiul Lui!... Ce părinte și-ar fi lăsat fiul să moară pe cruce, se întreabă Jung în studiul *Răspuns la Iov*, când acest părinte avea toată puterea pentru a-l salva?

În concluzie, conceperea de către imaginație a lui Dumnezeu sub forma compozită de Iisus-Dumnezeu, deci a unei persoane care să fie în același timp *atât* o ființă umană concretă, cu atribute umane și existentă în istorie, *cât și* o ființă divină, purtătoare de *atribute divine supra-naturale*, deci care să fie eternă (veșnică), omniprezentă, atotputernică, unică, atotștiutoare (omniscientă) și a toate creatoare, într-un cuvânt supra-naturală, nu este posibilă, pentru că aceste două postúri ființiale, prin seturile lor de atribute, se exclud reciproc. Dumnezeul-om este un Dumnezeu antinomic și autodizolvant, gândește omul rațional.

Cu toate astea, omul religios a conceput în mintea lui tocmai un astfel de Dumnezeu, deci o ființă compozită, Iisus-Dumnezeu, care a întemeiat chiar religia creștină… Iar Biblia ne spune că el a fost sacrificat pentru mântuirea omului, că a înviat a treia zi de la moartea sa și că s-a ridicat la ceruri, unde stă de-a dreapta Tatălui Dumnezeu.

Existența acestei ființe compozite contradictorii, Dumnezeu-om sau Dumnezeu-Iisus, dimpreună cu tot scenariul său existențial pământesc și ceresc, a fost susținută de către toți apostolii, de cele patru evanghelii (Evanghelia lui Matei, a lui Marcu, a lui Luca și a lui Ioan), de *Faptele Apostolilor*, de către cărturarii convertiți și de către cei care s-au numit creștini. După învierea sa, la muntele din Galileea, Iisus le-a spus celor unsprezece ucenici:

„Datu-Mi-s-a toată puterea, în cer și pe pământ” (*Matei* 28, 18).

Isus își întărește în acest fel dumnezeirea.

În articolul *Iisus Hristos și ateii* (revista *Discobolul*, nr. 277-278-279, 2021), teologul George Remete afirmă că „Iisus Hristos este cea mai tare, mai fizică, mai palpabilă, sigură și verificabilă probă a lui Dumnezeu”, deci a existenței lui Dumnezeu.

(4). Dumnezeu este Totul

Dacă convingerea lui Iisus că „Eu și Tatăl Meu una suntem” a fost acceptată ca adevărată de către mediul

religios și dacă Iisus le amintește ucenicilor săi că și ei sunt dumnezei („Voi sunteți dumnezei”)..., atunci în teologie și-a putut face loc *și* acest text:

> „Așa spune și Petru: «Tu îmi ești tată, tu îmi ești mamă, tu îmi ești frate, prieten, slujitor, econom. Tu [ești] Totul și Totul [este] în Tine; și tu ești Ființa, și nu există nimic altceva care să fie în afară de tine. Alergați către el și voi acum, fraților, și învățați că ființa voastră se află numai în el [...]»”. (C.G. Jung, *Simbolul transsubstanțierii*, în vol. *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, p. 182, n. 43, conf. traducerii lui E. Hennecke, din Neutestamentliche Apocryphen, Tübingen, 1924, p. 248).

Dar afirmația „Nu există nimic altceva care să fie în afară de tine”, așadar în afară de Dumnezeu, spune că *nu există nimic altceva care să nu fie Dumnezeu* sau, afirmativ, vrea să spună că *tot ceea ce există este Dumnezeu*. Conform acestui citat, Dumnezeu este, așadar, toate ființele, este tot ceea ce există: „Tu [ești] Totul și Totul [este] în Tine”; Tu ești toate ființele și toate ființele sunt în Tine.

Constatăm în acest fel că, în temeiul citatului de mai sus, nu doar Iisus, care afirmă „Eu și Tatăl Meu una suntem”, este Dumnezeu, ci tot omul și toate ființele sunt Dumnezeu. Toate ființele și tot ceea ce există sunt Dumnezeu.

Această idee este desigur o vizibilă ridicare de statut a omului și a ființelor lumii, însă în această situație existențială a lui Dumnezeu noi nu mai putem să distingem *între* Dumnezeu și celelalte ființe, între Dumnezeu și om, între Dumnezeu și firul de iarbă sau între El și firul de nisip. Dumnezeu nu mai este, acum, separat de creatura sa, ci este chiar această creatură, în chipurile ei nesfârșite: iată *panteismul*! Ca dovadă că în Biblie poezia există pretutindeni. În plan filozofic, grecii antici afirmau că *Unul este totul* (*En panta*).

În ordinea celor discutate de noi aici, *Dumnezeu este Totul* reprezintă cea de a patra ipostază existențială a lui Dumnezeu, după acelea de *Dumnezeu umanizat*, de *Dumnezeu ca entitate divină supranaturală*, de *Dumnezeu-om* (*Dumnezeu-Iisus*).

În logica psihologului C.G. Jung, care ne asigură de faptul că „Dumnezeu este un fapt manifest psihic, și nu fizic, adică nu poate fi constatat decât psihic, și nu fizic” (*Răspuns la Iov*, în **3**, p. 302), toate cele patru ipostaze existențiale ale lui Dumnezeu sunt create de imaginația umană, ele există numai mintal, în imaginația și sufletul credincioșilor, deci aceste patru ipostaze existențiale nu sunt, după cum ne asigură C.G. Jung, reale, fizice. „Dumnezeu (...) nu poate fi constatat decât psihic, și nu fizic.” (*Răspuns la Iov*, în **3**, p. 302). Pentru că atunci când omul îl caută pe Dumnezeu în realitatea exterioară și nu îl găsește, este firesc ca el să își imagineze că Dumnezeu există în realitate.

În această postură de imagine mentală, Dumnezeu exprimă un arhetip, un adevăr psihic colectiv, și de aceea El nu poate fi ignorat. Iar dacă Dumnezeu salvează sufletul credincioșilor prin simpla credință a acestora în El, cine dintre închinători ar putea să îi găsească pricină? Pentru credincios, dogma existenței lui Dumnezeu este reală și incontestabilă, pentru că ea se manifestă în sufletul lui, chiar dacă această manifestare interioară nu este confirmată de realitatea exterioară.

Ipostazele existențiale ale lui Dumnezeu, despre care am discutat până acum, și anume (1) Dumnezeu umanizat, (2) Dumnezeu ca ființă unică supranaturală, (3) Dumnezeul-Om sau Dumnezeu-Iisus și (4) Dumnezeu-Totul, care este dizolvarea lui Dumnezeu în tot ceea ce este, ne arată că Dumnezeu a fost conceput de imaginația umană, ar spune Jung, în patru chipuri diferite, deci că El nu are o identitate anume, imuabilă, ci că este dependent de imaginația omului.

* Din volumul *Biblia literară și dogmatică*, aflat în lucru.

Bibliografie

1. Petru Rezuș, *Teologia ortodoxă contemporană*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1989.

2. Paul Deussen, *Filosofia upanișadelor*, traducere din limba germană de Cornel Sterian, Editura Tehnică, București, 1994.

3. C.G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Teora, București, 1997.

** *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975.

Virgil DIACONU

Robert ALTER

ARTA NARAȚIUNII BIBLICE



Capitolul 2.
Istoria sacră și începuturile prozei literare

(*Urmare din nr. trecut*)

Îndrăznesc o ipoteză foarte hazardată, măcar pentru că ne-ar putea ajuta să înțelegem mai bine fenomenul în cauză. Poate că o oarecare tensiune dialectică adecvată dintre aceste antiteze ale planului divin și diversele dezordini ale acțiunilor umane din istorie a constituit un criteriu implicit de a decide care narațiuni trebuiau considerate canonice. E insuficient spus că deținem doar puține informații despre corpusul pierdut acum al literaturii antice evreiești necanonice, dar cele câteva aluzii pe care ni le oferă chiar Biblia par să indice două direcții opuse. Pe de o parte, în *Regi* ni se spune în mod repetat că detaliile presărate cu zgârcenie în narațiunea respectivă pot fi descoperite prin cercetarea Cronicilor Regilor Iudeii și Cronicilor Regilor lui Israel. Se poate presupune că acele cărți au fost eliminate din tradiția autorizată națională și deci n-au fost păstrate, pentru că erau povești de curte, probabil partizane, și care s-au abătut către catalogarea evenimentelor istorice fără o viziune informată privind modul în care s-a făcut lucrarea lui Dumnezeu în istorie. Pe de altă parte, se face o scurtă și misterioasă aluzie cu citate în *Numerii*, *Iosua* și *Samuel* până la Cartea lui Yașar și Cartea Bătăliilor lui Yahweh. Ultima pare să fie o listă a victoriilor militare, cu Dumnezeu ca protagonist; prima, judecând după cele două fragmente citate (*Iosua* 10:13; 2 *Samuel* 1:18-19), a fost probabil o narațiune în versuri, poate o epopee de luptă cu elemente miraculoase. Îndrăznesc să cred că ambele cărți au fost considerate a fi prea legendare sau chiar mitologice, prea implicate în trasarea directă a planului lui Dumnezeu în narațiune, fără o contrabalansare suficientă a elementelor eterogene ale experienței istorice recognoscibile.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra narațiunilor istorice propriu-zise din Biblie, pentru a înțelege mai clar ce înseamnă componenta ficțională în descrierea lor ca ficțiune istoricizată. Ciclul larg de povești despre David, care este cu siguranță una dintre cele mai uimitoare realizări imaginative ale literaturii antice, oferă un exemplu esențial instructiv de împletire a istoriei cu ficțiunea. Poate că această narațiune, deși e posibil să aibă și anumite înflorituri folclorice (cum ar fi victoria lui David asupra lui Goliat), se bazează pe fapte istorice sigure, după cum pare să confirme cercetarea modernă: în ciuda unor sceptici radicali, pare cel puțin plauzibil că a existat într-adevăr un David care a condus un război civil împotriva casei lui Saul, a obținut suveranitatea incontestabilă asupra celor 12 triburi, a cucerit Ierusalimul, a întemeiat o dinastie, a creat un mic imperiu și a fost urmat la tron de fiul său Solomon. Dincolo de aceste elemente generale, este foarte posibil ca multe din detaliile povestite despre David, inclusiv cele legate de complicațiile vieții sale conjugale și relațiile cu copiii săi, să fi fost raportate din surse sigure. Totuși, aceste povești nu sunt, la drept vorbind, istoriografie, ci mai degrabă reproducerea imaginativă a istoriei de către un scriitor talentat care își organizează materialele urmărind anumite teme partizane, conform cu propria-i intuiție remarcabilă a psihologiei personajelor. Să ne amintim că el se simte complet liber să inventeze monolog interior pentru personajele sale; să le atribuie sentimente, intenții sau motivații după bunul său plac; să ofere dialog exact (iar el este unul dintre maeștrii dialogului din literatură) pentru ocazii când nimeni în afară de înseși personajele nu ar fi putut ști precis ce s-a spus. Autorul povestirilor despre David se află fundamental în aceeași relație cu istoria Israelului ca Shakespeare față de istoria Angliei în piesele sale istorice. Evident că Shakespeare nu a avut libertatea să-l facă pe Henric al V-lea să piardă bătălia de la Azincourt, sau să permită altcuiva să conducă armatele Angliei, dar, pornind de la aluziile tradiției istorice, a putut inventa un **Bildungsroman** pentru tânărul Prinț Hal; a putut să-l înconjoare de personaje inventate care vor servi drept contraste, oglinzi, obstacole, ajutoare în dezvoltarea sa, a putut să creeze un limbaj și o psihologie pentru rege care sunt propriile realizări ale scriitorului, transformând materialul istoric într-o puternică proiecție a posibilității omenești.

Asta face în mod esențial autorul ciclului lui David pentru David, Saul, Abner, Ioab, Ionatan, Absalom, Mihea, Abigail și multe alte personaje. O ilustrare memorabilă, dintre multele privind transformarea istoriei în ficțiune, este marea confruntare a lui David cu Saul în peștera din pustiul Enghedi (1 *Samuel* 24). Ne amintim că regele, turbat de mânie, în timp ce îl urmărea pe tânărul David, a intrat în peșteră dintr-un motiv lesne de înțeles, peșteră unde întâmplător David și oamenii săi

se refugiaseră. David se furișează până lângă Saul și îi taie un colț al hainei sale. Apoi el este cuprins de remușcări pentru că a făcut această mutilare simbolică a regelui uns și își reține oamenii cu asprime, în timp ce neștiutorul Saul iese din peșteră teafăr și nevătămat. După ce regele s-a îndepărtat, a ieșit și David din peșteră, l-a salutat pe Saul și a strigat către fostul său urmăritor unul dintre cele mai remarcabile discursuri ale sale, în care își exprimă loialitatea și respectul față de unsul lui Dumnezeu, neagă orice intenție rea față de el (cu bucata de haină ca dovadă a ceea ce ar fi putut să facă, dar n-a făcut) și își declară propriul statut umil: „Asupra cui a ieșit regele lui Israel?", a spus el cu o simetrie ca a poeziei. „După cine alergi tu? După un câine mort, după un purice?" (1 *Samuel* 24:15). La sfârșitul acestui discurs destul de lung, naratorul ne mai ține în suspans încă un moment, alegând să preceadă răspunsul lui Saul de un șir de fraze introductive: „Și după ce David a isprăvit de vorbit cuvintele acestea către Saul, Saul a zis", iar apoi ceea ce spune e de o uimitoare concizie, după șirul de cuvinte ale lui David, și constituie una din acele răsturnări uluitoare care fac prezentarea personajelor din aceste povestiri atât de captivantă: „Al tău e glasul acesta, fiul meu, David? Și, ridicându-și glasul, a plâns" (1 *Samuel* 24:17). Remarcabil nu este doar faptul că autorul a inventat un dialog la care nu ar fi putut avea nici un fel de acces „documentar". În definitiv, Tucidide (autorul *Istoriei Războiului Peloponeziac* – **n.n.**) face acest lucru ca o tehnică rafinată de prezentare a diferitelor poziții susținute de diferite personaje istorice. În povestea biblică, dialogul inventat este o expresie a percepției imaginative a protagoniștilor ca figuri distincte morale și psihologice, a interacțiunii lor pline de emoție, concepută dramatic, iar sensul esențial al acestui întreg proces imaginativ este crearea personajelor fictive. Ca și în alte locuri din narațiunea biblică, dezvăluirea caracterului se realizează cu o izbitoare economie artistică: specificarea circumstanțelor exterioare, a decorului și a gesturilor este redusă la minimum, iar dialogul este creat pentru a purta mare parte din încărcătura sensului. La retorica pasionată, elaborată, de autojustificare a lui David, Saul răspunde cu un fel de strigăt înăbușit: „Al tău e oare glasul acesta, fiul meu, David?" Poate că el întreabă acest lucru doar din cauza uluirii față de ceea ce tocmai auzise sau poate că este prea departe de David ca să-i distingă clar fața, sau poate că ochii lui îi sunt orbiți de lacrimi, ceea ce ar fi un simbol potrivit al orbirii morale care l-a împiedicat să-l vadă pe David așa cum era în realitate. Legat de această ultimă posibilitate, e de bănuit că există un ecou deliberat, chiar dacă aproximativ, al cuvintelor orbului Isaac adresate fiului său Iacov. După ce-l întreabă „Cine ești tu, fiul meu?" (*Geneza* 27:18), Isaac declară: „Acesta este glasul lui Iacov" (*Geneza* 27:22). Aluzia, care complică sensul prezentei întâlniri dintre un bătrân și un tânăr în mai multe feluri, nu este una pe care istoricul Saul ar fi putut s-o facă pe loc, dar un scriitor dotat cu privilegiul invenției ficționale a putut s-o născocească strălucit pentru acest rege bântuit de umbre, al cărui fiu prim-născut nu va domni după el. Poate că s-ar putea obiecta că povestirile despre David sunt doar excepția care confirmă regula - o explozie solară de activitate literară imaginativă într-o serie de cărți istorice care sunt, în definitiv, cronici ale unor evenimente cunoscute, împodobite diversificat cu folclor și evidențiate din motive teologice. Să analizăm, deci, un pasaj din acel lung catalog de revolte militare, *Cartea Judecătorilor*, unde nu se poate pretinde în mod serios că există o caracterizare complexă, sau o subtilitate a evoluției tematice, și să vedem dacă putem încă observa formele prozei literare în subiectul prezentat și în felul în care este prezentat. Aș vrea să exemplific prin povestirea asasinării lui Eglon, Regele Moabului, de către Aod (Ehud), fiul lui Ghera (*Judecători* 3). În lipsa dovezilor convingătoare ale contrariului, să admitem adevărul istoric al poveștii, care pare destul de plauzibilă: un conducător dur de gherilă, pe nume Aod (Ehud), din tribul lui Veniamin (cunoscut pentru priceperea sa în lupte), l-a spintecat pe Eglon cam cum a fost descris, apoi a mobilizat forțele israelite în țara deluroasă a lui Efraim pentru o revoltă reușită, care a fost urmată de o lungă perioadă de pace de sub stăpânirea Moabiților. Doar numărul oficial de 80 de la sfârșit („Și s-a liniștit țara lui 80 de ani", *Judecători* 3:30) nu corespunde deloc cu datele istorice. Deci unde este loc de proză literară în această succintă cronică politică? Iată cum sună partea principală a poveștii:

„Atunci au strigat fiii lui Israel către Domnul, și Domnul le-a ridicat ca izbăvitor pe Aod, fiul lui Ghera, din neamul lui Veniamin, care era stângaci. Și au trimis fiii lui Israel prin el daruri lui Eglon, regele Moabului. 16. Aod și-a făcut sabie cu două tăișuri și a încins-o sub mantaua sa la șoldul drept. 17. Și a mers cu daruri la Eglon, regele Moabului. Eglon însă era foarte gras. 18. După ce a înfățișat Aod toate darurile, a dat drumul oamenilor care aduseseră darurile. 19. Iar el însuși, întorcându-se de la idolii de la Pesilim, de lângă Ghilgal, a zis regelui: «Cuvânt de taină am a-ți spune, o, rege», iar el a zis: «Mai încet». Atunci au ieșit de la dânsul toți cei care stăteau pe lângă el. 20. Și a intrat Aod la dânsul, căci el ședea într-un foișor răcoros, pe care îl avea acolo la o parte. Și a zis Aod: «Eu, o, rege, am către tine un cuvânt al lui Dumnezeu». Atunci Eglon s-a sculat de pe scaun înaintea lui. 21. Și Aod și-a întins mâna și a scos sabia de la coapsa sa dreaptă și a împlântat-o în pântecele lui. 22. Așa încât a intrat după ascuțișul sabiei și mânerul, și grăsimea a acoperit rana pe unde intrase sabia, căci Aon n-a scos-o din pântecele lui. 23. Apoi a ieșit în tindă trăgând după sine ușa foișorului și încuind-o. 24. Iar după ce a ieșit el au venit slugile lui Eglon și văzând ușa foișorului încuiată au zis: «Se vede că el își acoperă picioarele în camera de vară». 25. Și au așteptat ele destulă vreme, dar văzând că nu mai deschide nimeni ușa foișorului, au adus o cheie și au deschis, și iată, stăpânul lor zăcea mort la pământ". (Biblia tipărită sub îndrumarea PF Teoctist).

Se va observa imediat că atenția detaliată acordată aici îndeplinirii planului și tehnicii de ucidere, care ar fi fost normală în **Iliada**, este mai degrabă necaracteristică Bibliei ebraice. Presupunem că inventivitatea plină de îndrăzneală a lui Aod în comiterea asasinatului, care i-a aruncat pe moabiți în debandadă și a permis succesul rebeliunii, a fost remarcabilă, din moment ce cronicarul a vrut să o raporteze în amănunt. Deci fiecare detaliu ajută la o înțelegere clară a modului de execuție (mai clar,

bineînţeles, pentru auditoriul antic decât pentru noi, căci noi nu mai ştim prea multe despre planul reşedinţei de vară preferate de regii moabiţi, şi de aceea nouă ne e cam greu să reconstituim intrările şi ieşirile lui Aod). Războinicii stângaci din neamul lui Veniamin erau vestiţi pentru curajul lor, dar Aod se bazează şi pe mâna sa stângă ca parte a strategiei sale de a surprinde inamicii. Regele nu şi-ar imagina pe loc că o mişcare bruscă a mâinii stângi ar fi o mişcare a mâinii înarmate.

Aod se mai bazează şi pe probabilitatea că Eglon ar fi înclinat să aibă încredere în el ca într-un vasal care aduce tributul şi că „secretul" pe care a promis să-l împărtăşească regelui va fi astfel înţeles ca o informaţie secretă oferită de bunăvoie de către un colaborator evreu sau poate ca un oracol. Pumnalul sau sabia scurtă (*herev*) este bineînţeles prinsă la şoldul drept al lui Aod pentru a o putea scoate uşor cu mâna stângă: este suficient de scurtă ca s-o ascundă sub veşmânt, dar suficient de lungă ca să-l ucidă pe Eglon fără ca ucigaşul să se apropie nejustificat de victimă, şi are două tăişuri ca să poată ucide rapid dintr-o singură lovitură. Grăsimea cu care e acoperit Eglon îl face o ţintă uşoară, pe când se ridică greoi de pe jilţ, şi poate Aod îşi lasă arma „îngropată" în grăsime ca să nu se stropească de sânge, astfel ca să poată ieşi prin vestibul fără să fie bănuit şi să scape. Un comentator a făcut observaţia ingenioasă că până şi detaliul sordid al defecaţiei în spasmul morţii are rolul său în expunerea mecanicii asasinatului: curtenii de afară, simţind mirosul, presupun că Eglon s-a încuiat pentru că îşi îndeplinea o funcţie fiziologică, astfel că ei aşteaptă suficient de mult pentru a-i permite lui Aod să scape.

Dar dacă acesta este raportul scrupulos al unui act istoric de terorism politic, scriitorul a conferit materialului său istoric o formă tematică plină de forţă prin mânuirea artistică a prozei literare. Rezultatul nu este doar o relatare amănunţită a asasinării regelui moabit, ci şi o viziune satirică asupra acestui fapt, plină de viclenie, dar şi de bucurie. Scriitorul şi-a imaginat evenimentul stimulat de informaţia privind etimologizarea implicită a numelui lui Eglon, care sugerează cuvântul ebraic „**egel**" - viţel. Conducătorul forţei de ocupaţie moabite se dovedeşte a fi un viţel îngrăşat pentru sacrificare, şi poate că şi epitetul „gras" este un derivat de la cuvântul „**meri**", „animal îngrăşat pentru sacrificare", uneori identificat cu viţelul. Grăsimea lui Eglon este atât simbolul greutăţii sale fizice, al vulnerabilităţii sale în faţa loviturii bruşte de pumnal a lui Aod, cât şi semnul stupidităţii sale regale. Poate că mai face aluzie şi la un fel de feminizare grotescă a liderului moabit: Aod „intră la" rege, expresie folosită şi pentru penetrarea sexuală, şi există ceva respingător de sexual în descrierea loviturii de pumnal. Poate că există o nuanţă sexuală intenţionată şi în „secretul" pe care Aod i-l aduce lui Eglon, în modul în care cei doi se încuie în încăpere singuri, şi în deschiderea bruscă a uşilor încuiate la sfârşitul povestirii.

Afirmaţia lui Aod că are un mesaj secret pentru rege este acceptată imediat şi fără rezervă de vorbele confidenţiale ale lui Eglon: „Mai încet!" (sau poate s-ar putea traduce prin onomatopeea ssst!). Regele fie că n-a observat că Aod i s-a adresat brusc cu „Rege", fără formula de politeţe „Stăpâne" (**adoni**), fie a interpretat această omisiune doar ca o dovadă a grabei lui Aod. Când cei doi rămân singuri, iar Aod se întoarce iarăşi către Eglon, nu i se mai adresează nici măcar cu titlul de rege, ci îi spune răspicat: „Am către tine un cuvânt al lui Dumnezeu". Această afirmaţie este o ironie dramatică clară, dar reală: secretul - termenul ebraic **davar** poate însemna „cuvânt", „mesaj" sau „lucru" - ascuns sub veşmântul lui Aod este de fapt cuvântul lui Dumnezeu că războinicul din neamul lui Veniamin, „crescut" de Dumnezeu, este pe punctul de a-i explica mesajul implacabil corpolentului rege. Auzind că secretul politic promis este de fapt un oracol, Eglon se ridică în picioare, poate din cauza nerăbdării de a auzi revelaţia, sau poate ca un gest de etichetă pentru că primeşte un mesaj oracular, iar acum Aod poate să-l spintece.

Presupunerea greşită a curtenilor că masivul monarh este ocupat cu un act fiziologic constituie o notă de umor scatologic pe seama regelui şi a oamenilor săi, în timp ce îi face părtaşi la descrierea satirică a credulităţii regelui. Acest ultim efect este întărit de redarea convorbirii lor directe la sfârşitul versetului 24 şi mutarea naraţiunii către punctul lor de vedere în versetele 23 şi 24. „Au venit slugile lui Eglon şi văzând uşa foişorului încuiată (...) Şi au aşteptat ele destulă vreme, dar văzând că nu mai deschide nimeni uşa foişorului, au adus o cheie şi au deschis, şi iată, stăpânul lor zăcea mort la pământ".

Sintaxa frazei finale urmează frumos etapele rapide ale percepţiei lor când în sfârşit li se deschid ochii asupra iluziei avute: întâi îşi văd regele întins pe jos, apoi îşi dau seama, culmea!, că este mort. Prostia unui duşman este totdeauna o ţintă atrăgătoare pentru satiră pe timp de război, dar aici prezentarea prostiei moabiţilor are o dublă funcţie tematică: să arate neputinţa prostească a agresorului păgân când se confruntă cu un eliberator crescut de Atoateştiutorul Dumnezeu al lui Israel şi să demonstreze cum aceşti moabiţi creduli, lipsiţi de conducătorul lor, vor fi incapabili să se apere în războiul care urmează imediat.

De fapt, numeroşi moabiţi sunt ucişi în vadurile Iordanului, locul dezastrului sugerând poate că s-au lăsat atraşi într-o adevărată ambuscadă, sau în orice caz, că au dat năvală prosteşte în locuri unde evreii ascunşi în tranşee puteau să-i ţină într-un teribil dezavantaj strategic. Aşadar, asasinarea lui Eglon de către Aod nu este numai legată cauzal de înfrângerea moabiţilor care a urmat, ci este şi un fel de prefigurare simbolică a sa. Legătura dintre regicid şi războiul de eliberare este întărită prin două jocuri de cuvinte. Aod îşi împlântă (**tq'**) sabia în pântecele lui Eglon (versetul 21) şi, îndată ce reuşeşte să scape (versetul 27), el sună din corn - acelaşi verb, **tq'**- pentru a-şi aduna trupele.

Evreii omoară 10.000 de moabiţi „toţi sănătoşi şi voinici" (versetul 29), dar cuvântul pentru „sănătos" - **shamen** - mai înseamnă şi „gras", astfel că moabiţii „au fost supuşi înaintea lui Israel" (versetul 30), printr-o paralelă clară cu soarta stăpânului lor celui gras, omorât de mâna rapidă a lui Aod. După cum am spus, este foarte

posibil ca prin toate acestea scriitorul să reprezinte cu fidelitate faptele istorice fără să adauge nimic sau să înfrumusețeze întâmplările prea mult. Totuși, organizarea narațiunii, selecțiile sale lexicale și sintactice, micile sale schimbări de perspectivă, utilizarea scurtă, dar strategică, a dialogului, generează o reproducere imaginativă a evenimentului istoric, conferindu-i o puternică descriere a atitudinii și descoperind în ea un tipar de sensuri.

Este poate mai puțin ficțiune istoricizată, și mai mult istorie ficționalizată - istorie în care sentimentul și sensul evenimentelor sunt realizate concret prin resursele tehnice ale prozei literare.

Pentru a încheia această trecere în revistă a spectrului formelor ficțiunii din istoria sacră a Bibliei, aș vrea să mă întorc la *Geneză* pentru o ilustrare de final - de data aceasta din narațiunile despre patriarhi care, spre deosebire de povestea primilor strămoși ai omenirii, sunt strâns legate de istoria națională a evreilor. Fără îndoială că legătura pare să țină mai degrabă de imaginația scriitorilor decât de rezultatul vreunei tradiții istorice demne de încredere. Mulți cercetători moderni au presupus că patriarhii sunt figuri inventate ale folclorului evreiesc timpuriu, detaliate de scriitorii de mai târziu, mai ales pentru a explica aranjamentele politice dintre cele 12 triburi la generații după Cucerire. Dar chiar dacă ne lăsăm influențați de unii comentatori contemporani pentru a vedea un posibil sâmbure istoric în unele din aceste povești, este evident că, spre deosebire de exemplele noastre din *Judecători* și povestea lui David, autorii, scriind după secole de la presupusele evenimente, au avut puține date istorice pe care să se bazeze. În ce măsură au crezut ei că diferitele tradiții pe care le-au moștenit erau de fapt istorice nu este deloc clar, dar dacă prudența ne poate împiedica să aplicăm un termen de „invenție" activității lor, tot pare probabil că ei au aplicat multă forță imaginativă pentru a da formă materialelor atunci când le-au scris. Ideea pe care aș dori s-o subliniez este că invențiile, falsurile sau proiecțiile tradiției populare nu sunt ficțiune propriu-zisă, care depinde de imaginația particularizatoare a scriitorului individual. Autorii narațiunilor patriarhale au doar o astfel de imaginație care transformă subiecte arhetipale în interacțiunea dramatică a personajelor complexe, plauzibile. Aceste povestiri sunt „istoricizate" atât pentru că sunt prezentate ca având o minusculă relație cauzală cu împrejurări istorice cunoscute, cât și pentru că (după cum susține Schneidau) au ceva din calitatea neregulată „metonimică" a înlănțuirii istorice reale: ele sunt ficțiune, pentru că arhetipurile naționale au fost făcute să-și asume trăsăturile distinctive ale vieților individuale omenești.

Narațiunea biblică oferă de fapt un model deosebit de instructiv al apariției ficțiunii, deoarece adesea prezintă cele mai uimitoare treceri de la afirmații cu caracter general, liste genealogice, simple rezumate de personaje și acte, până la scene clare și interacțiuni concrete dintre personaje. Prin specificațiile neașteptate ale detaliului narativ și prin invenția dialogului care individualizează personajele și evidențiază relațiile lor, scriitorii biblici stabilesc un timp și un spațiu ficțional pentru evenimentele pe care le relatează. Să luăm un singur exemplu succint: vânzarea dreptului de întâi-născut de către Esau (Isav) lui Iacov (*Geneza* 25). „27: Copiii aceștia au crescut și a ajuns Isav om iscusit la vânătoare, trăind pe câmpii; iar Iacov era om liniștit, trăind în corturi. 28. Isaac iubea pe Isav (Esau), pentru că îi plăcea vânatul acestuia; iar Rebeca iubea pe Iacov. 29. O dată însă a fiert Iacov linte, iar Isav (Esau) a venit ostenit de la câmp. 30. Și a zis către Iacov: «Dă-mi să mănânc din această fiertură roșie, că sunt flămând». De aceea Isav (Esau) s-a mai numit și Edom. 31. Iacov însă i-a răspuns lui Isav (Esau): «Vinde-mi mai întâi dreptul tău de întâi-născut» 32. Și Isav (Esau) a răspuns: «Iată, eu mor, la ce mi-e bun dreptul de întâi-născut?» 33. Zisu-i-a Iacov: «Jură-mi-te acum!» Și i s-a jurat Isav (Esau) și a vândut lui Iacov dreptul său de întâi-născut. 34. Atunci Iacov a dat lui Isav (Esau) pâine și fiertură de linte și acesta a mâncat și a băut, apoi s-a sculat și s-a dus. Și astfel a nesocotit Esau dreptul său de întâi-născut". (Biblia tipărită sub îndrumarea PF Teoctist).

Esau sau Edom și Iacov sau Israel sunt fondatorii eponimi a două popoare rivale învecinate, după cum tocmai ne-a amintit pregnant textul în oracolul care le precede nașterea („În pântecele tău sunt două neamuri și două popoare se vor ridica din pântecele tău: un popor va sluji celui mai mic", *Geneza* 25:23). Povestea celor doi frați rivali ne cere de fapt să o citim ca pe o alegorie politică, să interpretăm pe fiecare dintre gemeni ca pe întruchiparea caracteristicilor naționale ale descendenților acestora, și să înțelegem lupta lor ca pe o schiță a destinelor lor naționale viitoare. Roșcovanul Esau, care a poftit la fiertura roșie, este strămoșul lui Edom, asociat prin etimologia populară cu **'adom,** culoarea roșie, astfel că oamenilor li se dă un fel de simbol național legat aici de animalitate și apetit nesățios. Această caracterizare negativă este probabil întărită, după cum a propus E.A. Speiser, printr-un împrumut din tradiția literară din Orientul Apropiat: roșcovanul Esau, „acoperit de păr peste tot", pare să facă trimitere la Enkidu din epopeea acadiană Ghilgameș, a cărui naștere este descrisă în același fel și care este și el un om necioplit de pe câmp. Ce se întâmplă, totuși, când povestea este interpretată complet ca o coliziune de arhetipuri naționale este izbitor ilustrat de comentariile primilor rabini care - interpretându-l pe Edom ca pe un precursor tipologic al Romei - îl prezintă neîncetat pe Esau ca pe o brută rea, în timp ce Iacov, care locuia în corturi, devine modelul piosului Israel, care cugetă la complicațiile revelației lui Dumnezeu în studiul Legii. Anacronismul unor astfel de interpretări ne interesează mai puțin decât felul în care proiectează în text, din perspectiva lor istoric-națională, o polaritate morală clară între frați. Textul însuși, concepându-și personajele în plenitudinea unei imaginații ficționale mature, prezintă lucrurile foarte diferit, așa cum sugerează până și scurtul pasaj din povestea mai mare a lui Iacov și Esau. Episodul începe cu un contrast destul de schematic dintre Esau vânătorul și sedentarul Iacov. Totuși, această opoziție aparent clară conține o ironie ascunsă în ciudatul epitet **tam** legat de Iacov în versetul 27. Majoritatea traducătorilor l-au redat în funcție de contextul imediat, astfel că au propus ceva de genul „blând", „simplu/cinstit" sau chiar „retras".

Poate că acesta era de fapt un sens acceptat al termenului, dar trebuie remarcat că **toate** celelalte apariții ale cuvântului în Biblie - și este adesea folosit, atât sub formă adjectivală, cât și nominativă - se referă la inocență, simplitate sau integritate morală. Puțin mai înainte, în *Geneza* (20:5-6), Avraam își declarase „nevinovăția inimii" (**tom-levav)**. În contrast cu această sintagmă, Ieremia va anunța (*Ieremia* 17:9) că „inima este înșelătoare" (**'aqov ha-lev)**, folosind aceeași rădăcină verbală pe care Esau o vede în numele lui Iacov (**Ya'aqov**) ca pe semnătură etimologică a trădării sale. Această utilizare deschide posibilitatea să avem de-a face aici cu antonime cunoscute, ambele legate de regulă în compuși idiomatici de cuvântul care înseamnă „inimă". Iacov, **Ya'aqov**, al cărui nume va fi curând interpretat în ebraică drept „cel care va înșela", este pe punctul să îndeplinească dacă nu un act de înșelăciune, atunci unul de calcul viclean, iar alegerea unui epitet care sugerează inocența ca introducere în episod este menită să ne determine să facem o pauză, să ne facă să fim nelămuriți în privința naturii morale a lui Iacov - o enigmă pe care încă vom încerca s-o dezlegăm peste 20 de capitole, când el este un bătrân sleit de puteri, reunit în cele din urmă cu fiul său pierdut Iosif și primit la curtea faraonului. Următorul verset (*Geneza* 25:28) ne oferă o ilustrare aproape ca o diagramă a artei biblice fie de a prezenta, fie de a ascunde motivul, pentru a extrage deducții morale și a sugera anumite ambiguități. Preferința lui Isaac pentru Esau primește o explicație cauzală atât de specifică, încât se apropie de satiră: el ține la fiul său mai mare din cauza propriei plăceri de a mânca vânat. Afecțiunea Rebecăi pentru Iacov este prezentată prin contrast, fără explicație. După câte se pare, aceasta ar sugera că afecțiunea sa nu depinde doar de avantajele materiale pe care fiul ei i le-ar putea asigura, ci că este o preferință mai judicioasă. Totuși, solicitudinea maternă a Rebecăi este neliniștitoare, căci în curând vom vedea un Iacov pasiv și mai degrabă timid, manevrat cu abilitate de mama sa ca să primească binecuvântarea lui Isaac. Deci această scurtă prezentare a preferințelor părintești este atât o interesantă caracterizare a soțului și soției, cât și, de fapt, o prezentare reticentă a celor doi frați în cadrul poveștii.

Apoi gemenii capătă viață ca personaje ficționale când narațiunea devine dialog (*Geneza* 25:30-33). Ebraica biblică, din câte știm, nu încorporează în vorbirea directă niveluri foarte diferite ale dicției, devieri de la gramatica normativă, dialectele regionale sau ale diferitelor clase sociale, dar chiar când pun limba ebraică normată în gurile personajelor lor, scriitorii găsesc căi de a diferenția limba vorbită în funcție de personaj. Esau cere fiertura cu un verb folosit pentru hrănirea animalelor - **hil'it** (s-ar putea sugera forța locuțiunii în limba engleză prin traducerea sa astfel: „să înfulec și eu") -, și subjugat complet de foame, nu se poate nici măcar gândi la cuvântul „fiertură", ci doar arată către ea, gâfâind, numind-o „mâncarea asta roșie". Totuși, explicația sa, „căci sunt mort de foame", este adevărată, întrucât repetă cuvânt cu cuvânt vorbele naratorului. Adică, în primul exemplu, Esau nu exagerează, ca în versetul 32, ci își prezintă starea reală: o ființă lacomă, chinuită de durerile unui apetit teribil. Esau vorbește cu stomacul chiorăindu-i, cu aroma fierturii gâdilându-i nările. Iacov vorbește cu o percepție clară a formelor legale și a consecințelor viitoare, adresându-i-se fratelui său de două ori cu imperativul: „Vinde-mi acum... jură-mi acum!", fără particula de politețe a rugăminții, **na**, pe care Esau a folosit-o prima dată când i-a vorbit fratelui său geamăn. Când Iacov îi cere lui Esau să-i vândă dreptul său de întâi-născut, el păstrează esențialul „mie" până la sfârșitul propunerii sale cu calcul retoric prudent. Spre norocul lui, Esau e prea absorbit de propriul chin de moment - „Sunt gata să mor" -, ca să acorde prea mare atenție interesului egoist al lui Iacov. După ce se încheie târgul, când revenim de la dialog la narațiune neîntreruptă, firea nestăpânită a lui Esau este reflectată din punct de vedere stilistic de lanțul rapid de vorbe - „el a mâncat și a băut și s-a sculat și s-a dus" -, care arată graba primitivă cu care și-a nesocotit sau și-a disprețuit dreptul de întâi-născut.

Ce se înțelege din această prezentare plină de forță a scenei în privința evidentei sale semnificații național-istorice? Cei doi frați nu acționează de fapt unul împotriva celuilalt, din cauza confuziei, și anumite complicații ale sensului sunt introduse în procesul descrierii. După cum arată episodul foarte clar, Esau nu e potrivit din punct de vedere spiritual să fie vehiculul alegerii divine, purtătorul dreptului de întâi-născut din sământa lui Avraam. El este prea subjugat momentului și tiraniei trupului pentru a deveni strămoșul poporului căruia i s-a promis prin legământ divin că va avea de îndeplinit un mare destin istoric. Vânzarea dreptului său de întâi-născut în împrejurările de mai sus constituie prin ea însăși dovada că el nu este demn de a-și păstra acest drept. Totuși, pe măsură ce autorul îl întruchipează pe Iacov, rezultatul este mai mult decât o simplă apologie israelită (și anti-edomită). Iacov este un om care se gândește la viitor, ba chiar pare adesea neliniștit de viitor, și îl vom vedea frecvent făcând convenții prudente în termeni mai mult sau mai puțin legali cu Dumnezeu, cu Laban, cu misteriosul său adversar nocturn, despre împrejurări viitoare. Aceasta îl îndreptățește să fie un purtător potrivit al dreptului de întâi-născut. Destinul istoric nu se întâmplă de la sine: trebuie să știi cum să-l creezi, cum să fii atent la orizontul îndepărtat al evenimentelor prezente. Dar această calitate de calcul precaut nu-l face neapărat pe Iacov un personaj mai atrăgător, ba chiar poate să genereze și niște întrebări privind integritatea sa. Contrastul din această scenă dintre nestăpânitul Esau, lamentabil de înfometat, și Iacov cel vicelan ca un negustor, poate să nu-l avantajeze total pe Iacov. Iar episodul este cu siguranță puțin neplăcut, în lumina „inocenței" pe care naratorul i-a atribuit-o mai tânărului geamăn. Furtul lui ulterior al binecuvântării tatălui său orb, prefăcându-se a fi Esau (*Geneza* 27), îl așază într-o lumină și mai ambiguă...

Traducere din limba engleză de
Liana ALECU

(*Continuare în nr. viitor*)

Robert ALTER

ARTA NARAȚIUNII BIBLICE

Capitolul 1
O abordare literară a Bibliei*

(Urmare din nr. trecut)

xxx

Aceste aprecieri despre povestea lui Iuda şi Tamar nu sunt în nici un caz o analiză exhaustivă a materialului în discuţie, dar ele pot ilustra utilitatea încercării de a privi atent în textul biblic. Trebuie să recunosc că acest tip de discuţie critică, departe de a neglija caracterul religios al Bibliei, se concentrează asupra acestuia într-un mod mai nuanţat. Teologia implicită a Bibliei ebraice dictează un realism complex, moral şi psihologic în naraţiunea biblică, pentru că scopurile lui Dumnezeu se amestecă mereu cu istoria, realizarea lor fiind în funcţie de actele indivizilor, băbaţi şi femei. A cerceta personajele biblice ca personaje fictive înseamnă a le vedea mai clar în individualitatea lor multiplă, contradictorie, care este mediul biblic ales de Dumnezeu pentru experimentul Lui cu Israel şi istoria. Totuşi, o astfel de cercetare, aşa cum sper că am arătat, nu se poate baza numai pe o impresie imaginativă asupra povestirii, ci trebuie să fie făcută cu o mare atenţie critică la articulaţiile formei narative realizate de scriitorul biblic.

E de mirare că în acest moment analiza literară a Bibliei, aşa cum am încercat eu să arăt aici, în acest capitol preliminar, este doar la început. Prin analiză literară eu înţeleg multitudinea de varietăţi de folosiri artistice ale limbajului, în jocul schimbător al ideilor, convenţiilor, tonului, sunetului, imaginii, sintaxei, punctului de vedere al naraţiunii, unităţilor compoziţiei şi multor altor aspecte; cu alte cuvinte, tipul de atenţie disciplinată, care, printr-un spectru larg de demersuri critice, a pus în lumină, de exemplu, poezia lui Dante, piesele lui Shakespeare, romanele lui Tolstoi. Absenţa generală a unui astfel de discurs despre Biblia ebraică este şi mai surprinzătoare dacă ne amintim despre capodoperele antichităţii greceşti şi latine, care, în ultimele decenii, s-au bucurat de o mare gamă de analize pătrunzătoare, astfel încât am învăţat să observăm subtilităţile formei lirice la Teocrit, ca la Marvell, complexitatea strategiilor narative la Homer sau Vergilius, ca la Flaubert.

Atunci când fac o astfel de apreciere negativă generalizată asupra citirii critice a Bibliei aş putea fi bănuit de o distorsiune polemică apărută la un cititor modern faţă de cărturarii antici, dar nu cred că este cazul. Desigur, există o operă critică biblică vastă apărută în ultima sută de ani sau mai mulţi. Ar fi uşor să fac puţină lumină în acest infinit talmeş-balmeş de ipoteze şi contraipoteze generate în orice direcţie, de la critica de text până la chestiuni de cronologie istorică; fapt e că, oricât de extravaganţi ar fi fost unii comentatori, munca lor ne-a ajutat enorm să înţelegem mai bine Biblia. Toată această activitate a fost, am putea spune, „excavativă” – fie literal, adică săpături „arheologice” şi referire la descoperiri, fie cu o varietate de unelte analitice, menite să descopere sensul original al cuvintelor biblice, situaţiile de viaţă în care erau folosite acele texte specifice, sursele disparate din care textele mai lungi au fost asamblate. Cu toate că se mai poate discuta mult - ceea ce este necesar, pentru că suntem la o distanţă mare, de trei milenii de originile textului -, materialele realizate de cercetători conţin câteva confuzii şi obscurităţi.

Iată doar un mic exemplu. Oraşul antic Ugarit, ca amplasament al Ras Shamra, pe coasta siriană, cercetată de arheologi prima dată în 1929, a produs un tezaur de texte într-o limbă semită apropiată de ebraica biblică, unele dintre ele extrem de asemănătoare ca stil şi convenţie poetică cu unele pasaje biblice cunoscute. Printre alte, textele ugaritice povestesc cu detalii epice despre o bătălie între zeul războinic Baal şi zeul mării, Yamm. Dintr-o dată ne gândim la o serie de aluzii fine din Psalmi şi ne concentrăm asupra lui Iov: o tradiţie epică anterioară a fost asimilată în imaginea recurentă a lui Dumnezeu care înfrânge furia mării sau care înlănţuie un monstru marin primordial. Astfel, Iov, când strigă (*Iov* 7:12) *ha-yam ‘ami ‘in tanin*, el nu întreabă retoric dacă este în mare (*yam*), ci, cu o aluzie sardonică la mitul Canaanit, el spune: „Sunt eu Yamm, sunt eu Fiara Mării, încât trebuie să pui pe cineva să mă păzească?”

Aşadar, exegeza de tip excavativ are, aşa cum se poate demonstra, importanţa ei ca un prim pas necesar pentru înţelegerea Bibliei, dar până în ultimul timp nu s-a văzut şi altceva în afară de excavaţie, sigur, excepţia fiind veşnicele speculaţii ale teologilor. O apreciere sistematică a stadiului de cunoaştere în domeniu, „Vechiul Testament în cercetarea modernă”, de Herbert F. Hahn, descrie sursele analizei, antropologia, sociologia, religiile comparate, critica formei, arheologia şi teologia ca domenii relevante pentru studiul profesional – dar nimic ce să poată fi considerat

cercetare literară. Comentariile literare inegale, dar uneori valabile, realizate uneori de exegeţi ca Umberto Cassuto sau Luis Alonso-Schökel (primul a scris mai ales în ebraică, al doilea în spaniolă şi germană), sunt atât de periferice, încât nu are rost să fie menţionate.

Chiar şi mai relevantă ca simptom al necesităţii unei perspective literare este masiva lucrare a lui Eissfeldt, „Vechiul Testament: Introducere", considerată de mulţi ca una dintre cele mai autoritare lucrări de referinţă generală din domeniu. Cele mai multe dintre consideraţiile lui Eissfeldt sunt, desigur, pur excavative, dar când natura materialelor biblice îl pune faţă-n faţă cu categoriile literare, aparenta lui autoritate începe să se clatine. Astfel, el împarte naraţiunea biblică în mituri, basme, saga, legende, anecdote şi povestiri, folosind aceşti termeni problematici cu o nepăsare şi indiferenţă descurajante, faţă de utilizarea lor în alte discipline. Sau, acest sumar de opt pagini al diverselor teorii privind prozodia biblică ilustrează doar că cercetătorii au citit poezia biblică cu aproximativ acelaşi aparat intelectual potrivit pentru descifrarea inscripţiilor cuneiforme, mărind confuzia prin inventarea unor sisteme pseudo-matematice de scanare sau prin importul masiv de termeni şi concepte din prozodia greacă. Totuşi, ultima modă de descriere a prozodiei biblice este un sistem de numărare a silabelor propus de învăţatul american Davin Noel Freedman şi alţii, care reflectă cea mai neverosimilă concepţie despre cum operează rândurile de poezie şi care cere o reconstrucţie parţială a sistemului vocalic original ebraic. Lipsa de randament a acestui sistem devine transparentă dacă o comparăm cu minunata şi incisiva analiză a versului biblic ca ritm „semantic – sintactic – accentual" a lui Benjamein Hrushovski (în ultima sa lucrare publicată, *Harshav*) – nu un cercetător al Bibliei, ci o autoritate de seamă în domeniul poeticii şi literaturii comparate – în articolul său sinoptic despre prozodia ebraică pentru ediţia 1971 a *Encyclopedia Judaica*. În câteva paragrafe succinte, Hrushovski reuşeşte să treacă peste câteva generaţii de confuzii şi să ofere o descriere generală a prozodiei biblice în acelaşi timp plauzibilă şi simplă, evitând structurile pedante şi terminologia forţată a predecesorilor săi.

În ultimii ani, s-a înregistrat un interes crescut pentru demersurile literare în rândul tinerilor cercetători ai Bibliei – în această ţară, mai ales printre cei asociaţi cu revista *Semeia* –, dar, chiar dacă au început să apară explicaţii pentru anumite texte, nu au apărut lucrări importante de critică şi, în mod sigur, nu au apărut analize ale poeticii Bibliei ebraice. Ca peste tot în Academie, influenţa evidentă a modei structuraliste asupra acestor cercetători ai Bibliei nu a fost una fructuoasă; şi prea multe pasaje din lucrările lor sunt simple puneri ale uneia sau alteia dintre teoriile literare moderne peste textele antice, care de fapt au propria lor dinamică, propriile lor convenţii distincte şi caracteristici tehnice. Uneori ai impresia că aceşti cercetători încearcă cu mult curaj, uneori chiar cu prea multă conştiinciozitate, să facă ceva nou, dar acea analiză literară, după toate seminarele de terminologie de drept sumerian şi cult ugaritic din facultăţi, rămâne pentru ei o limbă străină învăţată cu greu, ale cărei accente şi intonaţii încă nu le sunt familiare.

Doar trei cărţi recente ale unor cercetători ai Bibliei pot fi considerate excepţii, chiar dacă parţiale, ale observaţiilor mele.

Text şi textură (Text and Texture) de Michael Fishbane oferă o serie de lecturi atente ale unor texte biblice, dar nu propune nici o metodă critică generală; e de multe ori greoi în formulări şi în noţiunile structuraliste sau etnopoetice; şi, până la urmă, pare mai puţin preocupat de poetică decât de omiletică.

Cercetătorul olandez J. P. Fokkelman, în „Arta narativă în Geneza", o carte puternic influenţată de şcoala elveto-germană de critică literară de la *Werkinterpretation* (ceva asemănător cu *Noua Critică Americană*), ne oferă câteva analize strălucite asupra şabloanelor din proza ebraică şi despre felul cum funcţionează acestea din punct de vedere tematic; dar el are şi o anumită tendinţă de a abuza în explicaţiile sale, descoperind şabloane uneori şi acolo unde nu există şi forţând constatarea că forma trebuie întotdeauna să fie semnificant expresivă.

În fine, cercetătorul israelian al Bibliei Shimon Bar-Efrat, scriind în limba ebraică, a încercat cu „Arta povestirii biblice", prima carte din literatura universală care conţine o introducere în poetica naraţiunii biblice. Are un început valoros, prin care oferă lecturi splendide ale unor scene, prin care observă câteva principii generale ale naraţiunii biblice; dar, fie din cauza unui simţ nesigur al percepţiei cititorilor lui, fie din cauza propriei sale relaţii cu subiectul, acordă cam prea mult spaţiu descrierii evidentului, mai ales în privinţa unor chestiuni de bază legate de funcţionarea naraţiunii literare. Aceste lucrări publicate recent arată că am putea fi într-o epocă de început al unei revoluţii în studierea Bibliei, dar şi că mai sunt încă multe de făcut.

Singurul motiv evident pentru absenta interesului cercetătorilor literari în privinţa Bibliei atâta vreme este că, spre deosebire de literaturile greacă sau latină, Biblia a fost considerată timp de secole, atât de către creştini, cât şi de către evrei, ca fiind sursa adevărului divin revelat. Convingerea asta încă se mai face profund simţită atât în reacţiile împotrivă, cât şi în perpetuarea acestora. Primele valuri de critică biblică modernă, în secolul XIX, erau, dintr-un anumit punct de vedere, o încercare de a o diviza în sursele sale constituente, apoi de a lega aceste piese disparate în contextele lor originale de viaţă, salvând astfel pentru posteritate un corp de texte pe care tradiţia religioasă le-a consacrat definitiv, dincolo de consideraţii istorice exacte. Această întreprindere continuă neabătut, astfel încât multor

cercetători din domeniu li se pare mai important să afle, să zicem, cum un anumit psalm ar fi putut fi folosit într-un ritual ipotetic reconstruit, decât în ce fel funcţionează ca un poem de sine stătător. În acelaşi timp, puternicele rămăşiţe din vechea credinţă în Biblie ca revelaţie a adevărului absolut sunt perceptibile în tendinţa cercetătorilor de a se întreba în legătură cu concepţia Bibliei despre om, noţiunea biblică despre suflet, viziunea biblică despre escatologie, neglijând, mare parte din ei, fenomene cum ar fi caracterul, motivele şi schema narativă, pe care le consideră neimportante în studierea unui document esenţialmente religios. Faptul că o atât de mare parte din studiile academice biblice se duc înspre seminarele teologice, atât aici, cât şi în Europa, întăreşte această discuţie duală asupra fragmentelor analizate, cu puţine trimiteri către baza lor literară.

Rarele excepţii la această regulă generală s-au întâmplat, cum e şi cazul articolului lui Hrushovski, atunci când un cercetător literar cu oarece cunoştinţe de ebraică biblică s-a ocupat de materiale biblice, abordându-le sub o perspectivă literară mai amplă. Exemplul cel mai bun este foarte sugestivul prim capitol al lucrării „Mimesis" a lui Erich Auerbach, în care sunt comparate modalităţile antitetice de a reprezenta realitatea din Geneza şi Odiseea. Lui Auerbach trebuie să-i recunoaştem meritul de a fi arătat mai clar decât oricine dinaintea lui cum concizia criptică a naraţiunii bliblice este o reflectare a artei profunde, nu a primitivismului, dar părerea lui este un rezultat al intuiţiei sale critice penetrante, nebazată pe vreo metodă reală de cercetare a caracteristicilor specifice ale formelor literare biblice. Noţiunea lui cheie legată de naraţiunea biblică drept text suplimentar „cu fundal bogat" e în acelaşi timp cât se poate de corectă şi foarte generală. Trebuie să facem deosebirea dintre naraţiuni ale diverşilor autori, din perioade diferite, scrise pentru a respecta cerinţe generale sau tematice diferite. Un prim-plan auster, o încărcătură mare în fundal sunt ilustrate frumos în povestea legării lui Isaac pe care o analizează Auerbach, dar aceşti termeni a trebuit să fie serios modificaţi pentru complexul de povestiri despre David, un ciclu complex din punct de vedere psihologic, pentru cadrul folcloric deliberat schematic al Cărţii lui Iov, sau pentru o poveste târzie (parţial satirică), cum este Estera, unde, de fapt, există un grad înalt de specificitate în ceea ce priveşte artefactele, costumele, obiceiurile de curte şi aşa mai departe.

Dacă mergem, dincolo de Auerbach, către definirea poeticii specifice a naraţiunii biblice, găsim patru articole importante de Menahem Perry şi Meir Sternberg, doi tineri cercetători israelieni, care au apărut în publicaţia trimestrială în limba ebraică *Ha-Sifrut*. Primul dintre acestea, „Regele văzut cu ochi ironici", este o analiză vers cu vers a povestirii lui David şi Batşeba, demonstrând – după părerea mea, concluziv – că a fost inventat un sistem elaborat de goluri între ceea ce se spune şi ceea ce trebuie înţeles, pentru a ne permite cel puţin două interpretări diferite, care se contrazic reciproc, pentru motivele şi cunoaşterea personajelor principale. Această lectură, care insistă asupra unei analogii structurale între povestea 2 Samuel şi ambiguitatea deliberată a lui Henry James din *O coardă prea întinsă,* este urmată de un cor de proteste după publicarea sa iniţială. Cea mai frecventă temă a criticilor articolului a fost aceea că povestirea biblică era, totuşi, religioasă, morală şi didactică în intenţie, ceea ce nu se prea potriveşte cu mulţimea asta de ironii pe care noi, modernii, o apreciem. (Implicit într-o astfel de dispută se explică destul de vag ce este o naraţiune „religioasă", sau care ar putea fi legătura dintre artă şi viziunea religioasă. Asta este întrebarea centrală, la care ne vom întoarce). Perry şi Sternberg au dat un răspuns de 50.000 de cuvinte, în care au argumentat convingător că nu au impus nişte criterii literare moderne în studiul Bibliei, ci au studiat cu meticulozitate care erau normele generale ale naraţiunii biblice în sine şi în ce mod semnificativ povestirea în discuţie a refuzat aceste norme.

Mai recent, Sternberg, scriind singur, a realizat o analiză foarte înţeleaptă a povestirii necinstirii lui Dina, încheind discuţia cu o descriere generală a spectrului de demersuri retorice, de la explicit la (mai ales) oblic, prin care naraţiunea biblică ne aduce judecăţi morale ale personajelor. În cele din urmă, Sternberg, într-un alt articol amplu, a clasificat, cu explicaţiile necesare, repertoriul de demersuri retorice folosite de autorii biblici. Oricine este interesat de arta narativă a Bibliei are multe de învăţat din aceste articole. Rigoarea şi subtilitatea articolelor lui Perry şi Sternberg în sine susţin afirmaţia programatică pe care o fac la finalul răspunsului dat criticilor lor: „Perspectiva studiilor literare este singura relevantă pentru a considera Biblia *literatură*. Oricare altă perspectivă, reală sau imaginară, implică riscul de a inventa ipoteze fără demonstraţie şi pierderea contactului cu puterea literară a adevăratei poveşti biblice".

După ce am învăţat atâtea de la Perry şi Sternberg, aş vrea să îmi exprim două reţineri în legătură cu demersul lor, una fiind poate doar o formulare ambiguă, iar cealaltă o problemă de metodă. Noţiunea „Biblia ca literatură", cu toate că în limba engleză este puternic contaminată prin folosirea ei ca o rubrică a cursurilor superficiale din facultăţi sau pentru pachete dubioase ale unor editori, este prea concesivă şi condescendentă pentru literatura din orice limbă. (Ar fi cel puţin gratuit să spunem „Dante ca literatură", dat fiind statutul literar al marelui poem dantesc, cu toate că *Divina Comedia* este mai explicit teologică, sau „religioasă", decât cea mai mare parte a Bibliei). Perry şi Sternberg, răspunzându-le criticilor, caracterizează povestirea biblică drept „o joncţiune de scopuri care generează relaţii de complementaritate şi tensiune". „Un astfel de scop", spun ei mai departe, „este obiectivul estetic"

pentru atingerea căruia cel puţin unul dintre criticii lor ar face o concesie. Decât să-l privim pe un personaj al Bibliei ca pe unul dintre numeroasele „obiective” sau „tendinţe” (*megamot* în original), eu aş prefera să insist asupra unei interfuziuni complete de artă literară cu viziunea teologică, morală sau istorică şi filosofică, cea mai completă percepţie a celei din urmă în funcţie de cea mai completă înţelegere a celei dintâi. Această idee a fost dezvoltată de Joel Rosenberg, un tânăr cercetător şi poet american, într-o admirabil de inteligentă justificare generală pentru o perspectivă literară a Bibliei, publicată în *Response*: „Valoarea Bibliei ca document religios este legată strâns şi definitiv de valoarea sa ca literatură. Această propoziţie cere ca noi să avem o înţelegere diferită a ceea ce este literatura, una care ar putea – şi ar trebui – să ne bage puţin în încurcătură”. S-ar putea adăuga şi că propoziţia cere şi reciproca, să ne fie ceva mai greu să înţelegem ce ar putea fi un document religios.

Un lucru important, pe care Rosenberg îl accentuează în lucrările sale, este o deficienţă metodologică în lucrările, altfel valoroase, ale lui Perry şi Sternberg. Ei au tendinţa de a scrie despre naraţiunea biblică de parcă ar fi o producţie unitară, ca, de exemplu, un roman modern, care este în întregime conceput şi scris de către un singur autor independent, care îşi supervizează lucrarea originală de la primele rânduri până la tipar. Cu alte cuvinte, ei nu iau în seamă ceea ce ne-a învăţat cercetarea istorică în legătură cu condiţiile specifice de dezvoltare a textului biblic şi cu natura sa, adesea diversă. Spre deosebire de ei, Rosenberg este la curent cu cercetarea istorică, îi vede descoperirile într-un fel în care chiar acei vechi cercetători nu le văd, ca aspecte ale mediului artistic distinct al autorilor biblici. Iată comentariul său la Pentateuh, setul de naraţiuni bliblice cel mai atent analizate în sursele precedente de către cercetători: „S-ar putea să înţelegem mai bine Tora dacă amintim că este vorba de documente citate, adică, altfel spus, un documentar anume *montat* care trebuie perceput ca o unitate, indiferent de numărul şi tipul de alte unităţi, mai mici, care formează blocurile din care se compune. Aici, accentul interesului literar este pus pe activitatea redactorului *ultim,* a cărui măiestrie cere mult mai multă atenţie decât i s-a acordat până acum.” Ar trebui să primim această concluzie cu ceva rezervă, pentru că ar putea sugera că redactorul e prin definiţie un artist literar desăvârşit. Uneori poate aşa este, dar adesea nu pare decât o persoană care pune la un loc mai multe surse, aşa cum au arătat exegeţii.

Sigur că nu are rost să pretindem că toate contradicţiile dintre diferite surse în textele biblice ar putea fi frumos armonizate prin perceperea unei redactări artistice. Totuşi, pare destul de rezonabil să sugerăm că s-ar putea, totuşi, să nu înţelegem pe deplin ce a putut fi perceput ca o contradicţie de către un scriitor evreu inteligent de la începutul Epocii Fierului, astfel încât versiunile neconcordante ale aceluiaşi eveniment, puse una lângă alta, departe de a-i deranja pe primii lor cititori, poate că au fost uneori perfect justificate de un fel de logică pe care noi nu o mai putem vedea. (O să studiem mai îndeaproape acest fenomen mai târziu, în capitolul 7). În orice caz, validitatea afirmaţiei generale a lui Rosenberg poate fi, cred, demonstrată printr-o citire atentă a numeroase naraţiuni biblice. Geneza 38, pe care am studiat-o în detaliu, este în general atribuită de exegeţi aşa-numitului Document Yahvistic sau J, după o întrepătrundere a lui J cu E (Documentul Elohistic), din episodul precedent. Dar chiar dacă acest text este amestecat la origine, cred că am văzut destule dovezi pentru cât de strălucit a fost ţesut într-un întreg artistic complex.

Pentru că ne-am obişnuit să citim naraţiuni în care se găseşte o mult mai densă cantitate de date ficţionale, trebuie să învăţăm, aşa cum au arătat Perry şi Sternberg, să studiem mai atent amănuntele mai complexe, foarte expresive, din textele biblice. (Exegeza tradiţională a făcut astfel în modul ei propriu, dar cu tendinţa de a impune ideea că textul e o revelaţie literală, pe care noi azi nu o mai acceptăm). Naraţiunea biblică este laconică, dar în nici un caz uniformă, sau o modă mecanică. Atunci de ce naratorul caută motivaţii sau atribuie personajelor sale nişte stări de spirit în unele momente, iar în altele le trece sub tăcere? De ce unele acţiuni de-abia sunt indicate, iar altele sunt descrise în detaliu? Care e raţiunea schimbărilor drastice în durata unor evenimente narate? De ce unele dialoguri sunt redate şi care este principiul pe baza căruia se aleg unele cuvinte specifice pentru anumite personaje? Într-un text atât de zgârcit în epitete sau explicaţii relaţionale, de ce oare naratorul insistă să identifice anumite personaje în anumite momente ale naraţiunii? Repetiţia este o caracteristică obişnuită în Biblie, dar în nici un caz nu e un demers automat: când apare o repetiţie literală, şi care sunt variaţiile semnificative în formulele verbale repetate?

În final, pentru a înţelege o artă narativă atât de austeră în figuri de stil şi comentarii explicite, trebuie să fim tot timpul conştienţi de două lucruri: folosirea repetată a analogiei narative, prin care o parte a textului aduce un comentariu oblic al celeilalte părţi; şi funcţia sintactică deosebit de expresivă, prin care se accentuează sensurile, cam aşa cum, să zicem, o face imaginea într-un roman de Virginia Woolf, sau analiza, într-un roman de George Eliot. Atenţia acordată unor astfel de aspecte nu duce la o lectură mai „imaginativă” a naraţiunii biblice, ci la una mai exactă; şi pentru că aceste aspecte sunt strâns legate de unele detalii observabile în textul ebraic, demersul literar este de fapt unul bun, mai puţin conjunctural decât cercetarea istorică, aceea care se uită dacă un vers conţine cumva cuvinte împrumutate din akkadiană, dacă reflectă vreo

practică de origine sumeriană sau dacă nu cumva a fost influenţat negativ de vreo greşeală de copiere.

În orice caz, faptul că textul este antic şi că procedurile sale narative caracteristice pot fi diferite din multe puncte de vedere faţă de textele moderne nu ar trebui să ne ducă la vreo prejudecată condescendentă cum că textul trebuie să fie crud sau simplist. Tsvetan Todorov a argumentat înţelept că întreaga noţiune de „naraţiune primitivă" este un fel de miraj mental apărut din obtuzitatea modernă, pentru că, dacă priveşti mai atent o naraţiune antică, nu poţi să nu recunoşti complexitatea şi subtilitatea cu care este organizată formal şi cu care îşi prezintă subiectul şi să nu vezi că este conştientă de statutul său de discurs artistic. Numai impunând o proprie estetică naivă şi neexplorată, Todorov spune că cercetătorii moderni pot declara cu toată încrederea că unele părţi ale textelor antice nu ar putea aparţine şi altora: naraţiunea aşa-zis primitivă este supusă de către exegeţi unor legi nescrise, cum sunt legea unităţii stilistice, a non-contradicţiei, a non-digresiunii, a non-repetiţiei şi, prin aceste lumini slabe, dar universale, este considerată stufoasă, deficientă sau incoerentă. (Dacă aceste patru legi ar fi aplicate la *Ulise,* la *Zgomotul şi furia, Tristram Shandy* şi *Gelozia,* fiecare dintre aceste romane ar trebui aruncat la coşul de gunoi din cauza naraţiunii prost redactate). Atenţia acordată conştiinţei propriilor operaţii a vechilor naraţiuni ar putea, la fel de bine, după părerea lui Todorov, să arate cât de irelevante pot fi, în general, aceste criterii. Todorov se bazează pe exemple din *Odiseea,* dar felul cum pune problema se poate aplica la fel de bine şi Bibliei ebraice.

Ceea ce trebuie să înţelegem mai bine este că viziunea religioasă a Bibliei primeşte profunzime şi subtilitate tocmai pentru că este ilustrată prin cele mai sofisticate resurse de ficţiune în proză. În exemplele discutate, Iuda şi Iacob-Israel nu sunt doar nişte nume într-o povestire etiologică (acesta ar fi efectul de aplatizare al unor studii istorice), ci sunt personaje individualizate, înconjurate de ironii, bine zugrăvite cu punctele lor slabe sau tari. Un Iacov histrionic orbit de dragoste excesivă şi poate iubind excesele; un Iuda impetuos, uneori dur, dar care este totuşi capabil şi de candoare când se confruntă cu greutăţile; o Tamar înverşunat de hotărâtă, cu nervi de oţel – toate aceste indicii de caracterizare fictivă sugerează nesfârşite şi complicate ramificaţii şi contradicţii ale principiului unei forţe divine care intervine în ordinea acceptată a societăţii şi naturii. Povestea biblică, prin cea mai riguroasă economie de mijloace, ne face din nou şi din nou să reflectăm la complexitatea motivului şi la ambiguităţile personajelor, pentru că acestea sunt aspectele esenţiale ale viziunii sale asupra omului creat de Dumnezeu, care se bucură sau suferă de toate consecinţele libertăţii omului. Aproape toată gama de naraţiuni biblice reflectă, totuşi, percepţia de bază că omul trebuie să trăiască în faţa lui Dumnezeu, în mediul care se transformă în timp, într-o relaţie neîntreruptă şi complexă cu ceilalţi; iar o perspectivă literară asupra operaţiunilor naraţiunii ne poate ajuta mai mult decât altele să vedem cum această percepţie a fost transpusă în poveşti care au avut un efect atât de puternic şi durabil asupra imaginaţiei.



Traducere din limba engleză
de
Athanasie PETRESCU

* Robert Alter, „The Art of Biblical Narrative" (New York: Basic Books, 1981) – „Arta naraţiunii biblice".

Stampă și vertij

Descrierea peisajelor apropie
arhitecturi, decepţii, furtuni înalte.
E moda loviturilor imprecise
pe sub ornamente crăpate.
Poate fi încercat scaunul ce trăieşte
inconştient lângă o jumătate
de oglindă fără vină.
Malurile lacului rămân la fel.
Capriciul creşte virtuţi.
În interior valurile cuprind fantoma sferei.
Descoperim anatomia marilor zile verzi.
Emblema unei descinderi nemiloase.
Chiar dacă pentru ceilalţi
ruinele nu se mai văd.

Ultime documente

Într-o noapte uleiurile au invadat visul,
rănile portretului triumfător.
Nu sunt ore, nici începuturi.
Dimensiuni străine ating noile arte.
Posibilităţile se combină.
Puterea din crater aşteaptă
să-şi apropie pecetea darului,
frumoasele hipnoze salvatoare.
Distanţa neagră a dispărut.
Brusc, mitologia atingerilor
plastice pentru tenori.
La suprafaţa cărţii din dreapta
vor fi născute rame de fildeş.

Amintirea numelui dulce

Către mijlocul casei se învârt
animale şi păsări diamantine.
Ceruri imprudente aruncă aici
voluptăţi închise la culoare.
Celelalte solitudini le găseşti
lângă planşele odată albastre.
Urne ironice aleg
apropierea ochilor clemenţi.
(Deja incursiune spre angoasă)
Beţia plantelor ispitea ieri buzele
abandonate în preajma parfumului vătămat.
Mai mult ca întunericul.
Mai mult ca mărturisirea.

A zări fluviul

Pietre moarte învaţă
cum să cadă
cel mai bine pe ramuri verzi.
Mereu stele într-o lume.
Am simţit şi cărnurile trecând,
foi reci alungate în pământuri
care nu se văd, nu plutesc.
Un cinema fără memorie
stă peste soarele schimbat.
Plecări metalice ameninţă podul crud.
Câmpii tremurătoare ca palatele pădurii.

Secunde mari

Veţi repeta imaginile
sub formă de stimuli
orientând variaţia semnului.
Globul înalt va fi cufundat în somn.
Viziunile pot să devină decisive
dacă le ataşăm paroxismul
muşchilor monumentali.
Suma loviturilor ca subiect afectiv.
Crăpături în cerc peste rotiri succesive.
Dar nu e chiar extaz...
Au fost neglijate frumuseţi curioase.

Am ştiut

Capriciu sau simbol agitat.
Fără ordine aşezi revolvere.
Marele stil nu
mai interesează pe nimeni.
Ar putea fi un purgatoriu crud,
secretul răzbunărilor lente
care apropie tehnica devorării.
Fereastra de sus alungă frunzele.

Poză în aşteptare

Medium încins doar spre a proteja
pereţii dezlegaţi, auzul prin apă
şi arta numărului de pudră.
Ouă mari se dizolvă
la suprafaţa alcoolului.
Dimensiune complicată, formulă
ce câteodată consolează.
Vapoare neştiute invadează microscopul.
Urmează expansiunea paginilor tăiate.
Lavă transparentă pe şevalet.

Despre alt cămin

Acel orizont e parcurs cu insistenţă,
ca o regăsire electrică a catacombei.
Motiv lent pentru ce a fost.
Alţi oameni trec mai jos
de rădăcinile plantelor.
Sunt cele mai tinere alunecări.
Fără frică, fără ascundere
legăm linii uitate.

Coborâre

Vine şi vă spală somnul...
Rapidele păsări nocturne
regăsesc arborii unei
amintiri colorate cândva.
Ca şi când ameninţările
nu vor să fie abandonate.
Măştile biruite nu mai tremură,
nu mai rup degete.
Iată celălalt zâmbet brutal!
Lângă atingerea
cristalului celorlalţi.

Întoarcerea la ploaie

Ar trebui să fie
cuvintele abisului.
Înfăţişarea mai multor
braţe dintr-o lume.
Supliciile vor îngheţa.
Supliciile nu vor îngheţa.

Octavian MIHALCEA



Poema, boema și alte alchimii ale paradiziacului. Despre humoresc, ludic și iubire în poezia lui Petru Ionuț

Cărţile (cărţile bune, scrise de autori veritabili, desigur) sunt ca oamenii discreţi, nu tagma snobilor de şcoală nouă, ci oamenii adevăraţi, înzestraţi cu talent, care-şi alocă aproape neştiuţi efortul pentru construcţia mental-spirituală. Scriu cu un spirit autocritic, nu-i copleşesc ifosele podiumurilor, mai degrabă se bucură să nu fie băgaţi în seamă şi îşi împart timpul cu selecţia riguroasă a tuturor problemelor destinului lor; dar ei mai ştiu că vidul e periculos şi evită rugina raţiunii: nu se amăgesc şi nu-i amăgesc nici pe potenţialii lor cititori, epura destinului lor e tot umanul travestirilor şi tranziţiilor, camuflărilor şi aberărilor ideologizante în recrudescenţă azi, de aceea evită cercul vicios al risipitorilor ignari, de bani, de idei, de proiecte, şi nu se simt ofensaţi când li se vituperează în spaţiul cultural-spiritual abstinenţa la „curentele" cu iz şi efect demolator (deconstructivist, hum!), dar, un lucru şi mai important, îşi încalcă adesea toate obstinaţiile şi ies în spaţiul public să pună vârtos umărul la salvarea edificiului societal, atâta cât se mai poate salva el în faţa avalanşei de retorisme şi stereotipii *concettiste* ale diversităţii de toate calibrele.

Un scriitor discret poate fi numit şi **Petru Ionuţ**, cărţile sale de poezie (poezie bună şi „nealiniată") „ofensând" calmul (...non-valoric, în genere) al multor găşti şi grupuscule ocupate cu „clasamente", inventare şi bilanţuri, chiar dacă omul nu şi-a propus nicidecum să demoleze statui ori să provoace niscai nelinişti în lumea noastră pe dos. *Exuviile senzualităţii* (Lugoj, Editura Nagard, 2012, 102 p.), cu foarte multe lucruri bune acolo, poemele indicând deja o voce matură (e a patra sa carte), îl fixează indubitabil într-un scenariu previzibil pe scena unei promoţii care, în Banatul de Munte, face literatură de calitate într-un context contemporan cu autori interesanţi, fiecare cu autonomia lui, cu plaja axiologiilor lui conotând re-aşezări, cândva impredictibile, cum se întânplă mai peste tot în ierarhiile relativităţii.

Poemele acestui autor nu urmează deloc mutaţiile ultraiste ale lampadoforilor neomodernităţii, chiar dacă în provincie destui au uimit şi mai uimesc şi astăzi prin gesticulaţiile de frondeuri ai clipei, asaltatori ai gloriolei genului, care au trecut de la etapa foc cu foc la etapa foc continuu. Dar Petru Ionuţ cunoaşte lecţia despre pluta improvizată, ratarea clipei prielnice, triumful aleatoriu şi ambiguizarea auratică. De aceea, între temele fidelităţilor sale ce irump şi în această carte a sa, erosul pare să însemne o componentă iniţiatică într-un imaginar liric în care cheia conduitei e intuită în proiectul de fundal, imaginea mişcată a dublei naturi (*„Umbra mea avortată de trup/Duce cu sine doar umbra ta.//Mi-ai spus că ne vom iubi/Şi într-o viitoare existenţă,/Că te vei preface izvor/La sânul meu bacant.//Mi-ai mai spus că noi nu iubim/Decât exagerat sau deloc.//În acest oraş a mai rămas/Un singur animal exotic/Şi acest exemplar eşti tu.//Erai clepsidra existenţei mele,/Eram cavalerul rănit de dragostea ta.//M-ai mistuit de aşteptare,/Nu mai sunt decât cenuşa iubirii tale,/Nu mai sunt decât o umbră descărnată!"*), iar sub această cheie visul, de pildă, însoţeşte un cortegiu simbolic.

Poezia lui Petru Ionuţ, altminteri, dă semne permanente de „cuminţenie", doar că acest *statu quo* marchează alchimiile tranziţiilor (cronologic vorbind, de la o apariţie editorială la alta) insensibile, figurarea cvasi-onirică a eului ce regizează decupaje din realitatea conotând, sub specia memoriei pasive, o lume cu întâmplările ei. Desigur, substratul mitologic (Nicolae Borlovan ştie ce recomandă în prefaţă, *O poetică a senzualităţii pure*) nu mai poate fi un reper de fundamentare a temelor lirice, la vremuri potrivnice, acelea de acum, într-o poezie uşor contaminată, şi în acest caz discutat acum de noi, de expresionismul interbelic. Numai că supapa neomodernistă, pe care-o evocă mare parte din poemele cărţii, îngăduie să identificăm „metabolismul" unor pasionări pentru modele zilei, dar totul e angajare fortuită. Mai degrabă veninul social îi dă ghes eului auctorial să parafeze astfel de gesticulaţii, totul fiind o modalitate extrinsecă de protejare a fiinţei în faţa spectacolul trişat al, câteodată, falselor elanuri experimentaliste ale colegilor de promoţie: *„Viaţa se închide/Ca un drum/Şerpuind/În amiaza singurătăţii.//În satul meu transilvan/Nu a mai rămas nimeni.//Nu sunt decât un lăstar dintr-un lut abandonat.//Sunt un vas ciobit/Sunt urna lui, sunt cenuşa/Sunt ţipăt de Timp/Căzut la Piciorul Clepsidrei!//Din trupul meu nu a mai rămas/Decât o cutie măruntă de cenuşă.//pe o cruce demodată/Poate/ Cineva va scrie numele meu: «Parazit European»"* (*Vas ciobit la piciorul clepsidrei*, p. 46).

De câteva ori, acelaşi eu furnizează un spectacol în regie proprie, cu scene care par a elucida, în exemplul şi în varianta proprie a acestui autor, refuzul contrafacerii şi redarea reperului normalităţii în evoluţia liricii care la noi, după anul 2000, şi-a topit (şi şi-a tocit!) organicitatea în varii deturnări distopice ale mesajului. În matricea poemelor lui Petru Ionuţ, colcăie intempestiv lehamitea, viaţa e un compendiu de campanii ale fiinţei interioare în tranşeea confesiunii de toate gradele, iar paradoxul ar fi re-legarea tensionărilor lirice pe armătura sentimental-senzorialului şi împotriva aridului, a vidului ideatic. În adevăr, omul refuză discursul emfatic, versurile angajează, în argou jemanfişist şi cu recurs la perle din subdialectul bănăţean, tensionări humoreşti-ludice ale

temporalului (*„Eu să fiu la sânul tău/Ardeleanul derbedeu,/Să pierd ultima potcoavă/În corsetul tău, moldavă./Și în munte de femeie/Ți-aș da ultima scânteie./Trupul tău mi-ar fi merinde/În oceanul de colinde.//Și de-aș vrea s-o face baș,/Eu pe stadioane te-aș!”*), iar pulsatilul existențial, figurările și de-figurările temperamentale susțin structura unui neomodernism iscat din marile disecții cu scalpelul rațiunii asupra multifațetatului real al tuturor travestirilor. Cu puțină altfel de așezare și ordonare a poemelor în carte ori eliminarea altora care dau de înțeles că aparțin unei perioade adolescentine, a ispitirilor scrisului, lucrurile ar fi relevat o frumusețe complexă a unui construct liric întemeiat pe un rezervor potențial ideatic, cu o anvergură sofianică a multora din versuri și din strofe, în cazul poemelor edificate pe ceremonialul baladescului.

Senzorialul e o întrețesere a sentimentalului cu decantările de ritual antinomic profan-sacral ale egoului care se descoperă, adesea brutal, voluptuos, ca ființă și *fizionomie* ființială. Savoarea acestor cartografii lăuntrice o dă chiar joaca de-a cuvintele, cerul și lutul sunt reperele detașărilor de abisal și ale redobândirii miracolelor vieții de zi cu zi. În acest fel, până și parcurgerea labirintică, împlinind uceniciile ființei în miracolul iubirii (*„aud Râul care moare în fraged/malul ce mai sunt.//sub ochiul tău învins de Somn/ca o corabie mi-e Visul.//aud o toamnă timpurie/făcând cu iarna legământ.//târziu, e noapte, și nu vin/femei cu sâni îndoliați/cu sfârcuri maronii și caste.//în teritorii interzise/în rochii de smarald dansează/madone fragede ca visul.//uscate flori de-acum în glastre/femei cu trup de porțelan/îmi vând iluzii de mătase.//să le alung, să le mai strig./mi-e glasul sfârtecat și gol,/și-n carnea mea-i atâta frig!”*), conturează deliciile, dar și amarul detaliului, în vreme ce *umanizarea* are loc prin jalonarea punctelor de fugă și ale refugiilor pe harta posibilă a ciudatelor translări: aici și acolo, acum și departe, aproape și dincolo. Un întreg univers ficțional cu toate factologiile sale, viață, dragoste, moarte, evocând adesea direct, fără învăluiri de-retorizante, delicat-relevante funcții ale jocului erotic. Or, înfățișărilor acestui ludism *sui generis* îi dedică o respirație aparte poemul lui Petru Ionuț: *„Ce te-aș duce, taurină,/În abandonată mină/Să bei lacrimă divină./Am un budoar în șură,/Mina mea de aur, pură,/Vino, dă-mi cărnoasă gură./Să muște precum odată,/Senzuală din bucată,/Gura ta de ciocolată./Că de-aș fi un dinozaur/Ți-aș aduce-n palmă aur,/Numa-n cântece de graur./Gura ta de taurină/De-ar falimenta, divină,/Mina mea de aur plină!/Mina mea, ades m-apucă/Dor de-ntors și dor de ducă/Să-ți beau aurul din nucă.../Un grăunte mic de aur/Ți l-aș pune în tezaur,/Migrator precum un graur!/Busuiocul de smântână,/În catifelată mână,/L-ai falimentat, cadână!”* (*Graur migrator*, p. 31).

Suntem datori să distingem concret, nu doar să presupunem, cum decriptări analoge fantoșei autoironiei dezbracă de fad exercițiile de viață ale ființei egotice. Eul liric ia în posesie misterul, și simbolurile înfloresc în des-tăinuiri superflue, deblochează porți ale contemplației și seduce pragurile probabilului (*„că sunt flacără și scrum”*), spațiază ca un strașnic meșter baroc perimetre de convivalii fecunde ori restrânge în arabescuri sensurile profundelor reverberări. Împărtășirea prin magma poematică este și aventură, și experiență, trupul și gândul sfidează pasajele insolitului, iar caleidoscopul vitalităților și al revitalizărilor configurează fantasma virajului anticalofil, caligrafiind o paradigmă poetică a viziunii. Am putea nota chiar un „portret” al viziunii pe verticala temporală, ceea ce consacră o dată în plus construcția solid-subtilă a ingambamentelor metaforei. E ca și cum un hoț insolit șterpelește din paradis visul și frumusețea și le reproiectează în vaste asezonări terriene. Dragostea, poetul nu o numește ca atare, dar este, desigur, implicită, un alt joc negociat al dualului întâmplării: *„(...) Absența ta prin cartilaje,/Fidelă-aduce reumatism,/Sunt călător fără bagaje,/Pe-o insulă de romantism!//M-abandonează poezia/La sânul tău concav, bacant,/Mă invadează nebunia,/Să fiu eternu-ți carburant. (...)”* (*Sunt orfelinul dansului tău*, p. 56).

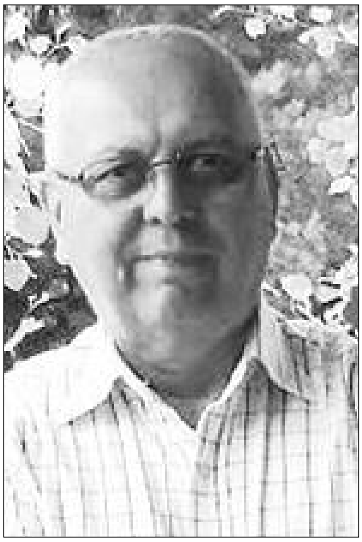
Dulcele susur utopic vibrează dezbinatoriu, dar nu îndeajuns de des în versurile și poemele unde produsul fantasmal e doar anturaj, nu decizie. Sub efigia ispititoare a erosului, marja exuviilor nu este aleatorie, aici, eul auctorial nu lasă loc de echivocuri. Apoi, Lumea nu e doar un laconic cuvânt, ea este pluralul adânc, tiranie a pluriformului; suveran e doar gândul (*„Aș tatua arginții cocliți la pieptul tău/Și aș topi ghețarii din Groenlanda mea/Iubito, iar e toamnă și-n noi atâta hău,/Se sting și termometre la sân de catifea.”*), el regizează discernământul sau naufragiile; educat și pregătit pentru viață în habitatul montan al Banatului istoric, Petru Ionuț a învățat și arta „secularizării” sentimentelor, știind că zămislirea decenței nu e doar paradigmă, este lege cutumiară, drămuire a instinctului primordial, autoexil.

Efuziunile poetului, dar și defazarea sufletească sunt numai alăturările ființei, alinierile ei la trendul existențial atât de sufocant astăzi pentru oricine previzionează, prin arta și farmecul cuvântului, un viitor omului, omenirii. De aceea, credem noi, tonalitatea sentimentului, la Petru Ionuț, stă sub semnul unui logos al mediului aulic al conștiinței (*„Fii o secundă/logodnica/singurătății mele”*), insul se regăsește și se împacă mai apoi cu sine, zidindu-și prejudecățile, smerindu-se în întrebări și răspunsuri, stârnindu-și ființialul spre rodnicia spirituală. Aceste stări n-au cum să-i îngăduie ipocrizia unor speculative experimentalisme lirice și, orice-ar fi, el nu crede decât în destinul poeziei cu ștaiful metaforei la butonieră, asumare tragică a propriului destin.

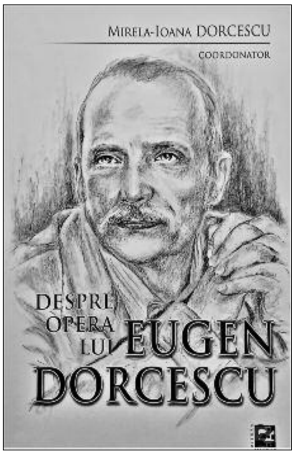
Dar e creionat, aici, în această carte, și un destin al poeziei înseși, nu se simte nici voința de revizuire a discursului față de anterioarele cărți ale lui Petru Ionuț, sita estetic-etică va cerne cu aspră măsură, iar cezura eului mediază, nu extrage remanențele; suntem ai vieții, după cum suntem și ai morții noastre, medităm în recluziunea spiritului nostru sau ieșim pe scenă în revenirile care i se cuvin fiecăruia când, rebarbativi, devenim acroșanți și vrem să extragem ghimpele refulărilor pentru a tămădui nu rănile noastre, ci tot pe acelea ale confraților. O metafizică a vieții/morții suportă, astfel, și așezarea calmă a ideilor și a imaginilor la întemeierile acestui edificiu liric. Or, harul liric e pretutindeni, maturitatea acestei voci auctoriale e o evidență, Petru Ionuț – un poet asupra cărților căruia comentariul criticii profesionalizate ar trebui să zăbovească mai mult.

Ionel BOTA

Receptarea operei lui Eugen Dorcescu



La începutul acestui an, la Editura Mirton din Tmişoara, conf. univ. dr. Mirela-Ioana Dorcescu a editat o consistentă crestomaţie critică intitulată *Opera lui Eugen Dorcescu* (668 p.), încă o lucrare consacrată poetului căruia i-a dedicat anterior câteva exegeze nu mai puţin importante: *Eugen Dorcescu sau vocaţia vectorială a Nirvanei*; *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*; *Etern într-o eternă noapte-zi* şi altele. Recentul volum reuneşte opiniile critice ale mai multor cititori avizaţi ai poeziei lui Eugen Dorcescu – unii dintre



semnatari, critici literari cu vechi state –, toţi, însă, admiratori obiectivi ai operei poetice dorcesciene.

Mirela-Ioana Dorcescu deschide sumarul volumului său cu un portret aniversar al poetului (cartea apare cu prilejul aniversării a cincizeci de ani de activitate literară) şi cu o biobibliografie extinsă şi sistematizată, aşa încât lucrarea să dea suficiente detalii cititorului despre poet şi despre opera sa, apreciată de Virgil Nemoianu a fi una dintre primele trei opere poetice româneşti reprezentative pentru începutul secolului al XXI-lea, iar după Luis León Barreto, *Eugen Dorcescu, cel mai mare poet român în viaţă* (p. 132). De o relevanţă aparte sunt cele trei interviuri care urmează, fiindcă ele explorează multe şi subtile unghere ale vieţii şi activităţii literare a lui Eugen Dorcescu. Interviurile, şi aş începe cu cel al lui George Roca (*Poeta Genuinus – Poeta Doctus – Poeta Artifex*), sunt un *remember* sumativ, sunt tot atâtea prilejuri de a deschide porţile memoriei poetului şi de a-i provoca confesiuni, argumentări, sincerităţi spirituale într-un portret complex, sintetic, cel mai adesea cu trimiteri la universul operei poetice dorcesciene (idei, categorii, arhetipuri, reprezentări, aspiraţii) şi la convingerile estetice care au generat-o şi au consacrat-o.

George Roca vrea să ştie de la poet de ce a ales totuşi să trăiască în Timişoara şi află lucruri de suflet, altfel inefabile, greu de motivat în afara simţirii: „Timişoara avea o aură care m-a atras, m-a fascinat. Şi nu m-am înşelat. Am îndrăgit această cetate discretă, civilizată, tolerantă, foarte potrivită cu temperamentul meu, empiric şi artistic, din prima clipă a întâlnirii noastre, în zori, la coborârea din tren” (p. 56). Însă George Roca insistă, în interviul său, pe criteriile deontologice din crezul poetului, care i-au marcat traducerea din spaniolă şi franceză a unor clasici şi contemporani (Lamartine, Leconte de Lisle, Baudelaire, Pierre Loti, Rosa Lentini, Andres Sanchez Robayna etc.) „În ce mă priveşte, caut, mai întâi, afinităţi de mentalitate şi de viziune artistică, şi abia apoi mă încumet a tălmăci un text. Astfel mă pot situa mai aproape de intenţiile autorului tradus şi, în consecinţă, versiunea românească rămâne, într-o mai mare măsură, fidelă sursei. (...) Şi, totuşi, echivalarea integrală nu e cu putinţă. O traducere are două semnături, prin ea vorbesc două glasuri – cel al autorului şi cel al traducătorului” (p. 59).

Desigur, şi celelalte două interviuri sunt interesante şi „scormonesc” adânc după adevăruri ascunse, pe care le subliniază în titluri: „Antologiile *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie* şi *Biblice*, dar şi *Îngerul adâncului* sunt cărţile identităţii mele adevărate, profunde” (Silvia-Gabriela Almăjan); „Cartea vieţii mele” (Ana-Maria Radu). Abilă provocarea răspunsurilor, la aceasta din urmă: „Când am avut şansa de a vă vizita, la domiciliul de pe strada Liviu Rebreanu, am remarcat impresionanta Dumneavoastră colecţie de ediţii ale *Bibliei* în diverse limbi...” (p. 50). Remarcabile şi întrebările Silviei-Gabriela Almăjan, aplicate, care direcţionează categoric şi anticipează răspunsul:

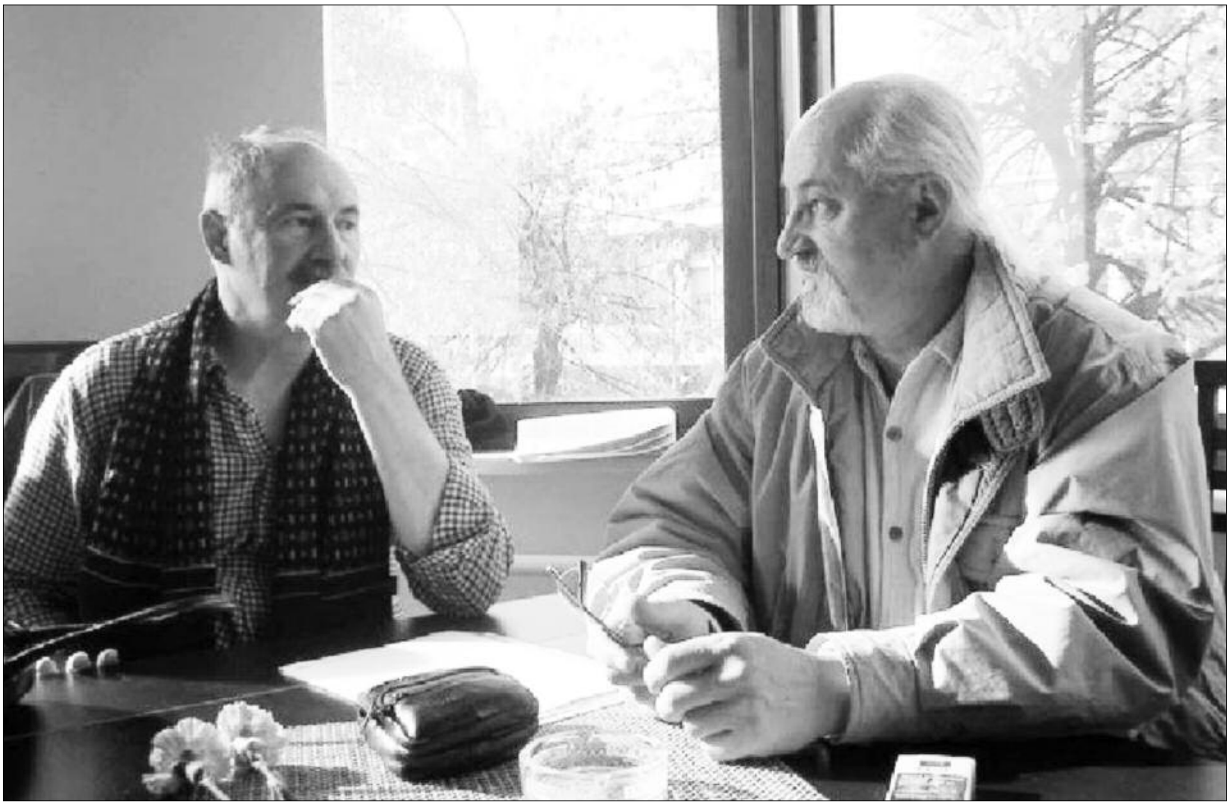
„Domnule Eugen Dorcescu, am observat înclinaţia Dumneavoastră către elegie. Consideraţi că acest gen vă reprezintă?” (p. 42).

Răspunsurile poetului sunt de fiecare dată lămuritoare, cu argumente din marea cultură a lumii, cu aprofundări suficiente şi fără divagări de prisos. Pentru un cercetător la Filiala din Timişoara a Academiei Române, pentru un editor şi director la prestigioasa editură Facla, viziunile şi orizonturile sunt pe măsura bogatei sale experienţe şi culturi literare. Ceea ce este de remarcat, şi nu ştiu dacă nu am mai spus-o cândva, Eugen Dorcescu vorbeşte despre experienţă, însă nu o face comparativ, nu disperă şi nici nu dă sfaturi (în afara invitaţiei la onestitate, cu care ne-am întâlnit în *Jurnal*). Ca o observaţie nu departe de ceea ce spuneam, sumarul cărţii este alcătuit de Mirela-Ioana Dorcescu în succesiunea alfabetică a numelor cronicarilor, deşi la fel de obiectivă ar fi fost şi ordonarea acestora după criteriul cronologic, al ordinii apariţiei textelor, ori pe criteriul obiectului de referinţă; orice altă opţiune ar fi fost subiectivă şi neavenită. Aşa, de la A la Z (Cezarina Adamescu/ Cornel Ungureanu), încap patruzeci şi doi de autori şi optzeci şi nouă de cronici, evocări şi note de lectură, fără să mai adăugăm interviurile deja amintite sau să socotim separat eseul critic de la limita comentariilor (Marian-Cătălin Ciobanu, Mircea Lăzărescu, Ticu Leontescu ş.a.).

Titlurile cronicilor şi ale notelor trimit spre evocativ, spre analiză, spre sinteze: unele sunt concludente, altele doar conclusive; unele sunt grăbite, altele sunt meticuloase; unele uzuale, altele sunt obiectuale; unele formale, altele sunt informale; unele sunt curente note de întâmpinare, altele sunt rigurozităţi critice – toate însă se opresc, după simţul valorii, în faţa textului dorcescian şi îi surprind, sobru sau copleşitor, profunzimile, conotaţiile, conexiunile, poeticul. Şi totuşi, reţin câteva titluri care recomandă analizele de sub ele: *Poezia reflecţiei şi a simplităţii*; *Începutul din sfârşit*; *Eugen Dorcescu, alchimist la vămile Nirvanei*; *Eugen Dorcescu sau cerebralitatea scrisului*; *Între exasperări şi credinţă*; *Două aripi ale aceluiaşi timp*; *Poezia ca „Pax Magna”*; *Lumea ca limbaj*; *Timpul şi lumea în dublet*; *Poetul sub cerul Genezei* etc. În aceste condiţii ale complexităţii analitice, Mirelei-Ioana Dorcescu îi va fi fost destul de greu să selecteze şi să decidă pentru coperta a patra trei nume (Radu Ciobanu, Zenovie Cârlugea şi Şerban Foarţă), prin care să aibă tot atâtea niveluri şi maniere de interpretare, unghiuri de vedere, tot atâtea trimiteri la particularităţi distinctive ale operei lui Eugen Dorcescu, la portretul moral al poetului, la demnitatea scrisului său.

Crestomaţia vine, aşadar, să reprezinte într-o diacronie onestă receptarea secvenţială a contemporaneităţii, anticipând trebuinţele critice integrative în perspectiva testelor vremii, în contul unui poet român reprezentativ şi al operei sale. Sigur este că sunt puţini poeţi în literatura noastră care să se fi bucurat, în timpul vieţii (ce bucurie nobilă!), de mărturiile unei atari receptări.

Iulian CHIVU

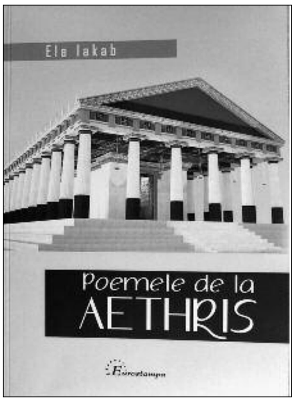


Poeţii Virgil Diaconu şi Aurel Sibiceanu

Nelinişti străvechi traversează ochiul Poetului (Ela Iakab, *Poemele de la Aethris*)

„Aşteptarea ta se umplea/ de nelinişti străvechi" (E.I.)

Cea numită în subtitlu (Eurostampa, Timişoara 2020) este cea de-a doua carte de poezie a lugojencei Ela Iakab, după *Cartea lui Athanasios/Il libro di Athanasios*, apărută în 2017 la *Grinta* clujeană. Iar cartea de debut a fost un studiu de argheziologie, ***Deşertăciune şi acceză***. Aethris, în mitologia poetică a autoarei, reprezintă Templul (şi în acelaşi timp muntele templului): muntele interzis, *invizibil–ascuns*. În jurul lui se ţese întreg mirajul, se clădeşte eşafodajul... Iar *Poemele de la Aethris* sunt rezultatul oficierii în solitudine, al demersului iniţiatic. În poezia Elei, profanul nu reprezintă decât pretextul textuării, „fundamentul" – piatra *eterică* pe care se derulează desfăşurările sacrului, ale realităţii magice.



S-a bătut monedă pe reperele biblice ale unei atari poetici; dar fantezia onirică a poetei merge mult mai departe de semnele creştinismului biblic (nou-testamentar), până în adâncul veacurilor şi în ceaţa de foc a păgânismului. E drept că în ea se ivesc şi semne ale Genezei biblice, dar Vechiul Testament este dublat, în „arsenalul" poetic al autoarei, de elemente ale mitologiei asiro-babiloniene (concedem: chiar sumero-akkadiene), indiene, egiptene etc. La care se adaugă o atemporală mitologie proprie, completare fertilă de imagerie poetică.

Acum, desigur, se ştie, o poetică – fie ea cât de personală – poate fi augmentată prin imaginaţia interpreţilor, aportul cititorului/ receptorului; dar când o exegeză critică decade în digresiuni fabulatorii, îndepărtându-se mult de intenţiile autorului, demersul acesta devine de prisos. La Ela Iakab, simbolurile creştine: Tetragrama, crucea, pelerinul sunt dublate, triplate de cele esoterice, mistice. Fără să oscileze *între credinţă şi tăgadă*, precum Arghezi (cu care poetica Elei nu are prea mult în comun), poeta îşi afirmă implicit o credinţă autentică. Personajele lirice – şi nu doar simpli actanţi – sunt: taumaturgul/sacerdotul, vraciul, Poetul însuşi fiind un iniţiat în misterii şi în Cuvântul întrupat, un călător spre *focul dintre lumi*, menit să fie la rândul lui: mag, taumaturg, sacerdot sau iniţiat în tainele (uni)versului. El vede – şi decodifică, descifrând pentru noi – frumuseţea semnelor ascunse şi invizibile.

Pasărea de foc sau Sunetul vechilor solitudini. Pragul sferic

Poeta oficiază orfic în solitudine, livrându-ne poeme fals descriptive („descriu" vedenia Nevăzutului, viziunea unui tărâm mistic-misteric). Nu ştim dacă Athanasios este un personaj istoric real – cum ar fi, spre pildă, Hefestion – sau unul născut de imaginaţia poetei. Tot la fel, nu putem şti dacă termenul ***Aetris*** desemnează templul sau muntele templului – sau pe amândouă, fiindcă muntele a fost întotdeauna tărâmul zeilor (Olimp, Fuji). Sau arealul sfinţit de fenomenul descinderii divine: muntele Sion, unde Moise are câteva „întâlniri de gradul trei" cu Iehova şi unde primeşte tablele Legii. După rezonanţă, ar putea fi un templu geamăn cu Partenonul sau Erehteionul; sau templul Dianei din Efes. Dar ne putem gândi mai degrabă, la sugestia poetei, la un templu interzis (după modelul celui chinez); aşadar, invizibil (pentru ochiul profan) – ascuns.

„Pasărea de foc" din poemele Elei Iakab ar putea fi celebra pasăre Phoenix, cea care arde şi renaşte tot la 500 de ani din propria cenuşă. Dar tot la fel de bine poate fi echivalată şi cu pasărea Roc din mitologia arabă (sunt pline de ea basmele capodoperei *O mie şi una de nopţi*). Dar poate fi şi Phaeton, în carul (soare)lui – mai cu seamă că avem în cuprinsul cărţii trimiteri la zeul Ra/Athon şi la Heliopolis, cetatea Soarelui – vezi *Călătorie la Heliopolis*. „Lumina trupului ei/ şi aripile încleştate/ pe braţele mele/ au lăsat/ peceţi/ sub formă de cruce/ în plexul meu solar" (*Pasărea de foc*); avem aici un exemplu mai mult decât grăitor despre îngemănarea unui simbol creştin (crucea) cu unul de filosofie religioasă asiatică (plexul solar), pătruns şi în antroposofie. În cartea sa celebră *Creştinismul ca fapt mistic şi misteriile Antichităţii*, Rudolf Steiner introduce „entităţile spirituale": zei, daimoni sau mysti/mistagogi, prin intermediul cărora savantul avansează o trecere dincolo de realitatea fizică.

Iubirea, care abundă în aceste poeme, este eliadesca ***iubire cosmică*** (din tratatul său de magie şi alchimie asiro-babiloniană), mai degrabă decât „erosul" creştin, iubirea *agape*. Moartea – cu, desigur, riturile ei de trecere – este o prezenţă „vie" în opera poetică a Elei: „Atunci a rostit moartea/ prima ei rugăciune de îndurare./ Cu o tandreţe uluitoare..." (*Ultimul dar pământean*); „Şi ne iubeam atât de mult,/încât Moartea picta/ în grotele ei/ trupurile arcuite în aer" (*Moartea picta*); „Oameni tăcuţi pregăteau/ barca şi rugul. Dansul cuvenit/ ritul de trecere, fecioarele..." (*Viziune celestă*). Dar moartea nu „funcţionează" în gol, ci în tandem cu viaţa, dar nu viaţa „banală" şi pământeană – ci una ex-ontică, văzută din perspectiva veşniciei: „Cine îndrăzneşte/ să treacă/ hotarul/ va rătăci în viaţa/ din afara vieţii/ orb, nebun" (*Sunetele vechilor mele solitudini*).

Iar legat de aceasta, remarcăm un alt simbol esenţial: limita sau hotarul către Ţara de Dincolo. Este vorba de simbolistica porţilor: poarta lunii, poarta de argint; poarta cea mare sau ultima poartă: „Te-am văzut cum veneai/ de dincolo,/ să-mi aduci în pragul/ ultimei porţi/ cupa interzisă" (*Cupa interzisă* – la pagina parcă predestinată: 77, unde intervine alt simbol esoteric, cel al cupei/potirului, Sfântul Graal). Aceeaşi simbolistică emană şi poezia *Pragul*; dar pragul templului din cer – în viziune creştină, Noul Ierusalim – este unul sferic, ducându-ne cu gândul la forma planetelor şi a navelor cosmice. Ochiul poetului, vederea sa nocturnă sunt traversate de vedenii cosmice colosale: „Pragul sferic iradia/ adâncul şi se înălţa/ deasupra întinderilor/ marine."

Un alt simbol frapant este cel „rotitor": solitudinea rotitoare, insula rotitoare: „E locuit de solitudini rotitoare/ aerul dintre degetele/ mâinilor mele" (***Poemele de la Aethris***); „... călătoreşte cu dansatorii lor/ în insule rotitoare" (*În insule rotitoare*). Nouă, aceste... metafore rotitoare, ne-au sugerat sabia învârtitoare din mâna îngerilor aşezaţi la poarta Paradisului (Grădina Eden), spre a împiedica revenirea omului căzut: „Astfel a izgonit El pe Adam; şi la răsăritul grădinii Edenului a pus nişte heruvimi care să învârtească o sabie învăpăiată (lama în flăcări a unei săbii ***care se rotea încontinuu*** – NWT, subl. n.), ca să păzească dumul care duce la pomul vieţii" (Geneza 3:24).

... Despre poezia marca Elei Iakab ar fi multe de spus; dar mai lăsăm şi altora plăcerea decodificării simbolurilor, descifrării semnelor şi categorisirii viziunilor. Dincolo de opiniile docte şi savante ale exegeţilor, cuvântul de ordine al acestei poetici ar fi **vedenia.** (Există undeva prin prorocul Isaia „valea vedeniilor"; aici avem un munte al Viziunii.) Avem de-a face cu o poetică densă şi percutantă, care se menţine tot timpul la înalte cote valorice, poeta fiind consecventă cu modelul ales, paradigma poetică pe care-o cultivă.

Remus-Valeriu GIORGIONI

Au rămas florile, a rămas grădina

Citind **Grădina Sofiei***, cea mai nouă carte a tinerei scriitoare **Suzănica Tănase** şi cea dintâi cumpărată în primele zile ale acestui an, mi-am întărit convingerea că o carte mult dorită, ca o piesă specială scrisă parcă dintr-o suflare, pe care un cititor o aşteaptă pentru că acolo se citeşte pe sine, apare atunci când există o uriaşă nevoie de o poveste scrisă cu mare şi tulburătoare sinceritate.

Mărturisesc că o vreme am văzut doar coperta cărţii rulând timid, la răstimpuri, pe wall, şi mi-a atras atenţia lucrarea Iuliei Şchiopu, înfăţişând o tânără femeie care parcă se apără sau îşi apără ceea ce are mai de preţ, cea de a doua inimă, dar în egală măsură ar fi putut imagina nevoia ei nemărturisită de a-i fi înţeleasă suferinţa, pierderea.

Sunt cărţi care nu fac zgomot, dar pe care ochii îţi cad pentru că eşti pregătit să le citeşti. Aşa s-a întâmplat cu *Grădina Sofiei*, cartea care aproape că m-a ales să-i fiu cititor, o carte fragmentată, nu o naraţiune obişnuită, scrisă într-o limbă română frumoasă, care respiră poezie în fiecare pagină, de o emoţie copleşitoare, o poveste tristă a unui om care îşi împărtăşeşte durerea, fragilitatea, intimitatea, în modul cel mai firesc şi mai curat cu putinţă.

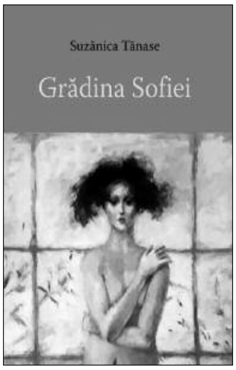
O tânără mamă (Suzănica) vorbeşte cu copilul nenăscut. *Sofia*, pentru că deja îi fusese ales un nume, este purtată prin experienţele copilăriei sale, prin verile petrecute la bunica („o femeie singură înconjurată de buruieni"), într-un sat la poalele munţilor, pe dealul cu pietrişul care scârţâie sub picioare în fuga către măicuţa de la Văratec, adăpostită de zidul bisericuţei când „clopotele de la mânăstire tânguiesc o furtună":

„Aş vrea să te-aduc acasă, printre gropile de care nu mi-e ruşine./ Aş vrea să-ţi arăt cetatea, printre stelele văzute din deal./ Aş vrea s-o cunoşti pe bunica, în fusta ei ruptă şi încălţată-n gumari./ Aş vrea să-ţi dau să bei apă rece din cana de tablă agăţată cu lanţ la fântână./ Aş vrea să te-nvăţ să baţi toaca şi să fluieri în păsări de lut./ Aş vrea să simţi limba aspră a vacii, să vezi cât de moale e lâna de oaie./ Ce cald toarce motanul lângă sobă, când se zvântă ciucălăii sub plită./ Aş vrea să mă cunoşti pe de rost, ca filele tocite din carte./ Aş vrea să te-aduc în ţară, până nu ne mor toţi."

Sunt secvenţe din copilărie atât de vii încât pare că totul s-a petrecut doar cu o zi în urmă. Suzănica Tănase are uşurinţa de a focaliza imagini de o limezime fără cusur, într-o scriitură simplă, curată, de o modernitate cuminte.

Dar toate aceste luminoase şi fragile imagini (ca „o oală albă plină vârf cu frăguţe de pădure") sunt brăzdate de vise şi temeri care tensionează liniştea şi bucuria pe care o tânără mamă le trăieşte în aşteptarea venirii pe lume a pruncului său.

„De când o port pe Sofia vreau să mă închid în casă. Sau să fiu singură. Închisă în casă. Vorbele oamenilor din jur mă deranjează ca lâna pe pielea goală. Oricât m-aş scărpina tot îi aud. Bubuituri. Parcă ar arunca cineva cu cărămizi de pe acoperiş. În casă sunt în siguranţă, cu uşa închisă. În liniştea odihnitoare a florilor ce miros a trecut. (...) Trecutul are mereu miros şi gust. Viitorul e doar o colecţie de incertitudini."



În acest timp generat de lucrurile care urmează să se întâmple, într-o îndepărtată ţară (Canada), acolo unde Suzănica şi tânăra ei familie au ales să trăiască, mica făptură adăpostită în pântece reprezintă pentru mamă preocuparea cea mai de preţ. Incursiunile în copilărie şi în viaţa petrecută cu cei dragi, rămaşi în ţară, aduc destindere, însă poţi desluşi o anume tristeţe care impregnează uşor aproape fiecare pagină scrisă:

„Valurile se izbesc de maluri, spuma curăţă piatra. Nisipul ud cu braţe de ventuză m-a apucat de glezne şi mă trage în adâncuri. Mă sprijin doar în călcâie. Sofia şi-a lipit urechea de pielea mea şi o simt cum îşi ţine respiraţia. Aerul sărat ne circulă prin vene. Lumea se vede doar prin ochii mamei. Urcăm scările din piatră. Una câte una. Până la mănăstirea din vârf. Acolo vuietul e şi mai mare. Cât timp suntem împreună, nimic rău nu ni se poate întâmpla. Pescăruşii se rotesc ameţitor. Îmi flutură penele în aer. Sunt flori ce se nasc în piatră. Sunt morminte ce adorm la înălţimi. Când nu mai pot duce, sunt împinsă din spate. Asta face un bărbat bun."

Sofia nu apucă să vină pe lume, inima ei se desprinde de lângă inima mamei. Ea se întoarce în ape într-o zi grea pentru sufletul celei care a purtat-o în carne ca pe un tainic odor:

„Fructele sunt roşii, frunzele sunt roşii. Numai pământul e negru. (...) Arunc un pumn de ţărână, iar lacrimile încep să curgă. Nu le opresc. Ai nevoie de apă ca să creşti. Ca să înfloreşti. Multă, multă apă. Sărată, ca marea albastră." Albastră ca ochii bunicii, străbunicii, ca florile de nu-mă-uita, ca rochiţa...

Odată ce pătrunzi în poveste, ea te absoarbe cu totul, pentru că este genul de carte care te conţine, aducând căldură în spaţiul dens al frământărilor generate de miracolul zămislirii şi aşteptării copilului pe care mama nu îl va putea ţine niciodată în braţe.

Când ajungi la finalul cărţii, desluşeşti cu adevărat frumuseţea ei dureroasă şi curajul autoarei de a se spune pe sine: „mi s-a strâns inima în muguri şi au rămas neînfloriţi."

Liliana RUS

* Suzănica Tănase, *Grădina Sofiei*, Editura Casa de Pariuri Literare, 2020

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Piteşti
sub egida
Consiliului Local Piteşti şi a
Primăriei municipiului Piteşti

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Secretar de redacţie:
Simona FUSARU

Redactori:
Lucian COSTACHE
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/219976

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

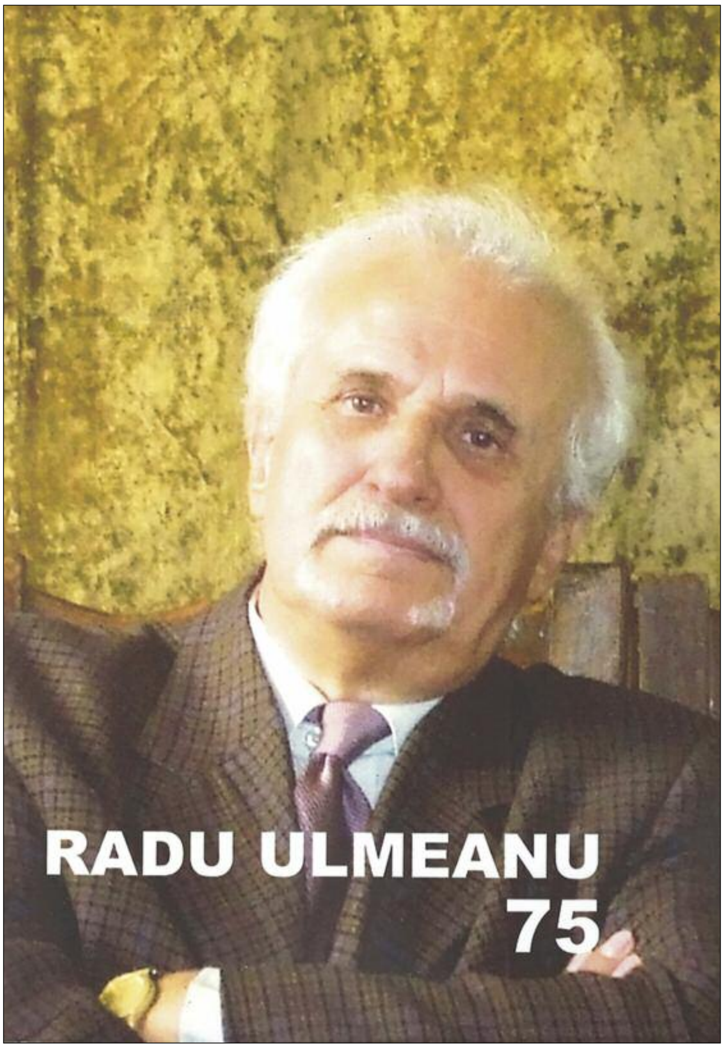
Responsabilitatea asupra
conţinutului textelor revine
autorilor, conform legii.
Autorii pot avea şi alte opinii
decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite
la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicaţii.

LITERATURA ROMÂNĂ



Radu Ulmeanu 75 este, așa cum arată titlul, o carte aniversară, la o vârstă semnificativă pentru oricine are bucuria de a ajunge la ea. În cazul oricărui scriitor (dar nu numai!), e prilejul potrivit pentru o trecere în revistă a realizărilor sale până în momentul respectiv, ca și al reflectării acestora în oglinzile mai mult sau mai puțin limpezi ale criticii literare. În cazul meu, această reflectare cred că este suficient de clară și judicioasă încât să merite efortul de-a o cuprinde între copertile unui volum.

Bucurându-mă de o biografie destul de aventuroasă, am considerat că nu strică să încep volumul cu o concisă incursiune în datele ei esențiale și, mai mult, cu prezentarea câtorva dintre antecesorii din familia mea care au însemnat ceva în istoria ținuturilor natale și, la un moment dat, a țării, sau chiar dincolo de hotarele ei. Le mulțumesc pentru faptul că au existat și au fost un model de urmat, mai ales în momentele de cumpănă ale vieții mele. Aceștia au fost: 1. Preotul Petru Bran, întemeietorul primei catedre de limba română la Satu Mare (1859), chiar în cadrul unui liceu maghiar, luptând pentru această limbă și de la amvonul bisericii la care oficia. 2. Poetul Petre Dulfu, care a versificat cu har basmele populare și legendele românești și chiar snoavele despre isprăvile lui Păcală, înfăptuind astfel o epopee națională a noastră. 3. Unchiul meu, fratele mai mare al tatei, academicianul post-mortem (și post-revoluție, căci a refuzat cu îndârjire carnetul de membru al partidului comunist), profesor doctor docent Florian C. Ulmeanu, șeful catedrei de fiziologie de la ICEF București, întemeietorul medicinei sportive românești, având și importante contribuții în dezvoltarea acestui domeniu pe plan internațional.

La rândul meu, am întemeiat prima editură la începutul anului 1990 în Satu Mare, odată cu prima revistă literară (ambele cu numele „Pleiade”) apărută aici după revista „Afirmarea” din perioada interbelică. Am înființat, de asemenea, pe plan local, prima societate de televiziune prin cablu, primele posturi de radio și televiziune. Nu am uitat totuși că sunt scriitor și mi-am urmat chemarea esențială. Volumele mele apărute până acum, comentate în această carte aniversară, stau mărturie. Criticii literari, unii dintre profesorii mei, unii colegi și prieteni sunt cuprinși în ea, cu analizele și mărturiile lor despre ceea ce am scris și, uneori, am făcut. Spre final, am inclus și câteva interviuri în care am încercat să-mi mărturisesc crezul și idealurile.

E mult, e puțin? Cititorii vor hotărî, după cum vor considera de cuviință...